

Die Zauberflöte

Musique de Wolfgang Amadeus Mozart

Livret d'Emmanuel Schikaneder



Sommaire

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Note d'intention

Ce livret s'adresse aux enseignants et aux partenaires associatifs, relais auprès des publics dans les actions de sensibilisation à l'opéra, proposées par les services éducatif et socio-artistique (services « Passerelles ») du Festival d'Aix. Rédigé à plusieurs mains par différents auteurs spécialistes, il a pour but de donner des clés de lecture sur les différentes œuvres au programme du Festival d'Aix-en-Provence 2014 ; il propose également des pistes d'approche et de travail, ludiques et vivantes, afin de faciliter leur accès à des personnes non initiées.

Ce document n'est pas exhaustif et pourra être complété par de nouvelles informations au cours de la saison, les mises à jour seront disponibles sur l'espace professionnel du site Internet du Festival :

www.festival-aix.com/fr/node/112/ (avec l'identifiant: **pedagogie** et le code d'accès: **amadeus**)

Un blog a également été créé pour échanger témoignages et réflexions avec les participants à ces actions de découverte de l'opéra : nous vous invitons à l'enrichir de vos expériences en y proposant des billets ou mini-reportages sur vos promenades dans le monde de l'art lyrique!

www.festival-aix.com/blog/

Bonne lecture, et bonne saison 2014 dans les coulisses de l'opéra!

Remerciements
Ce dossier a été construit grâce aux contributions des personnes suivantes * , que nous remercions chaleureusement.

Agnès TERRIER, Dramaturge et Conseiller artistique au Théâtre National de l'Opéra Comique
Alain PERROUX, Conseiller artistique et dramaturge du Festival d'Aix-en-Provence
Elena DOLGOUCHINE, Musicologue enseignante / Aix Marseille Université
Mathilde REICHLER, Metteur en scène et musicologue
Elisabeth RALLO, professeur émérite de littérature comparée / Aix Marseille Université
Jeanne ALCARAZ, dumiste associée au Festival d'Aix
Laetitia ALLIEZ, enseignante agrégée d'éducation musicale
Armelle BABIN, professeur d'éducation musicale, responsable du service éducatif - Opéra de Marseille
Marcel DITCHE, professeur de chaire supérieure de Lettres classique

* (ordre d'apparition des contributions dans le dossier)

Les équipes de Passerelles

Service éducatif

Frédérique Tessier – responsable
04 42 17 43 59
frederique.tessier@festival-aix.com

Frédérique Moullet – attachée
04 42 17 34 32
Frederique.moullet@festival-aix.com

Service socio-artistique

Emmanuelle Taurines – responsable
04 42 17 43 64
emmanuelle.taurines@festival-aix.com

Marie-Laure Stephan – attachée
04 42 17 43 58
marie-laure.stephan@festival-aix.com

Quand?

La Flûte enchantée a été créée le 30 septembre 1791 au Theater an der Wieden à Vienne dans un contexte délicat, indépendamment de la proximité de la mort de son compositeur (le 5 décembre de la même année). En effet, l'activité musicale était loin d'être au centre des préoccupations viennoises à ce moment-là, en partie à cause de la guerre contre la Turquie (quand bien même elle touchait à sa fin). Mais par-dessus tout, Mozart ne travaillait plus sous les mêmes auspices depuis l'avènement récent de l'empereur Léopold II qui avait succédé à Joseph II. En effet, le nouvel empereur faisait preuve du désintérêt le plus total pour le compositeur au point de ne faire appel à lui qu'en dernier recours pour *La Clémence de Titus*. Ce n'est donc pas de la Cour qu'il fallait attendre une commande. Celle-ci vint d'un entrepreneur privé, Emmanuel Schikaneder, ami de Mozart, comédien et propriétaire du Theater an der Wieden, qui lui proposa de composer la musique d'un livret de son cru. Cette *Flûte enchantée* bénéficia d'un succès retentissant : l'ouvrage fut représenté 223 fois jusqu'en 1801 ! Salieri le dira « digne d'être représenté devant les plus grands monarques ». Six mois, entrecoupés par les commandes de quelques œuvres (dont le *Requiem* et *La Clémence de Titus*), furent nécessaires à la composition de ce qui devait devenir l'ultime opéra de Mozart.

Quoi ?

Le sujet de *La Flûte Enchantée* est essentiellement inspiré du recueil de contes *Dischinnistan* de Wieland. Attaqué par un monstrueux serpent, le prince Tamino est secouru par Trois Dames qui servent la Reine de la Nuit. L'oiseleur Papageno fait alors croire qu'il a tué le serpent. Puni pour son mensonge, ce dernier voit son destin lié à celui du prince afin d'aller secourir Pamina, fille de la Reine de la Nuit, enlevée par Sarastro. Pour les aider dans leur entreprise, les Dames leur confient une flûte et un jeu de clochettes enchantées. Après une série de péripéties et l'apparition de Monostatos, sbire de Sarastro épris de Pamina, Tamino et Papageno s'apercevront que Sarastro est loin d'être aussi néfaste qu'on le prétend. Au terme d'épreuves initiatiques, Papageno rencontrera Papagena, la Reine de la Nuit sera vaincue par Sarastro et la victoire de la Lumière se verra célébrée par le couronnement de Tamino et Pamina.

Comment ?

Mozart adhéra à la franc-maçonnerie dès la fin 1784. Nombreuses sont les œuvres qui lui sont officieusement dédiées mais parmi celles-ci, la *Flûte enchantée* est le seul opéra. Certains y voient une référence exclusive. Si ce point de vue est exagéré, le contenu du livret témoigne bien d'une influence maçonnique. En effet, le chiffre « trois », éminent symbole maçonnique, est omniprésent dans l'œuvre et les épreuves que traversent Papageno et Tamino ne sont pas sans rappeler les rites initiatiques pratiqués par ses membres. Cependant, les cabales mises en place contre l'organisation dès l'avènement de Léopold II coupent court à l'idée d'une transparence insolente, démentie également par l'engouement du public pour ses représentations. Par ailleurs, Mozart signe une œuvre riche en métissages sans pour autant entamer la cohésion de la trame. Musique populaire viennoise, *opera seria*, *bel canto*, mais aussi style choral s'entremêlent dans l'opéra le plus hétéroclite du compositeur. Autant de preuves que la liberté de lecture propre aux chefs d'œuvres est inhérente à cet opéra qui, à travers les siècles, continue de séduire le public le plus large.

La Flûte enchantée, présentation

En 1791, Mozart se doute-t-il, en composant *La Flûte enchantée*, qu'il s'agit de son ultime partition ?

Quelques semaines après son trente-cinquième anniversaire, il en esquisse le livret, puis en entame la composition qui est presque achevée en juillet, si l'on en croit son catalogue personnel.

Il est jeune mais a derrière lui trente années de carrière durant lesquelles il a donné plusieurs tournées de concerts en Europe, supervisé la création de ses œuvres, rempli de nombreuses commandes pour l'archevêque de Salzbourg puis pour la Chambre impériale, animé des saisons de musique sacrée, de bals et de festivités… Une telle activité a usé l'organisme de ce petit homme délicat et nerveux, sans entamer la force ni la fraîcheur de son inspiration.

Malheureusement, sa productivité n'a assuré ni sa sécurité matérielle ni son prestige. Si, au cours de cette année 1791, Mozart sent ses forces décliner, il prend surtout la mesure du relatif échec de ses projets de carrière. Il lui faudrait des commandes lucratives: c'est ce qu'on néglige de proposer au compositeur des plaisants *Enlèvement au sérail* et *Così fan tutte*, qui est aussi le créateur des sublimes *Lucio Silla* et *Idoménée*, ou des *Noces de Figaro* et de *Don Giovanni*, si profonds et novateurs.

Avec la détérioration de sa santé et l'aggravation de ses soucis, Mozart concentre son énergie sur l'essentiel: les idéaux des Lumières, qui expliquent son adhésion à la franc-maçonnerie en 1784, ses racines allemandes, qui le poussent à libérer l'opéra national naissant des influences italienne et française, et enfin son public populaire, qui a fait un triomphe à *L'Enlèvement au sérail*.

Emanuel Schikaneder lui offre l'occasion de travailler dans ces conditions heureuses. Cet acteur, ami de dix ans, dirige un petit théâtre dans un faubourg de Vienne, le Theater auf der Wieden. Il y monte force féeries, un genre très apprécié. Ainsi, *La Pierre philosophale*, d'après un conte de Wieland, obtient un franc succès en septembre 1790. Ce «grand opéra héroï-comique» bâti sur un livret d'inspiration maçonnique rassemble plusieurs musiciens, dont Mozart. L'année suivante, Mozart catalogue *La Flûte enchantée* comme un «grand opéra», même s'il présente plutôt le modèle parfait du *singspiel*, la forme allemande de l'opéra-comique français qui alterne le parlé et le chanté.

Franc-maçon, Mozart l'est comme de nombreux musiciens de son temps en Europe. A Vienne, cette adhésion, quoique mal vue par l'Empereur, donne un sens à la liberté qu'il s'est choisie, puisque la loge abolit les barrières sociales. Au-delà de ses intérêts, Mozart trouve dans cet engagement la satisfaction de son exigence morale et y a entraîné les deux hommes qui lui sont le plus chers: son père Léopold et son ami Joseph Haydn.

La Flûte enchantée conjugue donc plusieurs origines. Inspirateur puis interprète de Papageno, Schikaneder combine deux contes de fées publiés par Christoph Martin Wieland en 1789 dans son recueil *Dschinnistan*: *Lulu ou la flûte magique* (c'est le sens exact de «Zauberflöte») et *Les Garçons judicieux*. Le poète Gieseke, frère de loge de Mozart et auteur des paroles de sa *Petite cantate maçonnique*, participe à la rédaction des dialogues. Quant à Mozart, il retrouve avec tant de plaisir des éléments de *Thamos, roi d'Egypte* de Tobias Philipp von Gebler, sur lequel il composa une musique de scène entre 1773 et 1779, qu'il s'investit dans le projet jusqu'à y réussir l'osmose entre l'univers du conte et la symbolique maçonnique qui en fait, selon Goethe, une œuvre universelle.

La Flûte enchantée est créé le 30 septembre 1791 au Theater auf der Wieden sous la direction du compositeur. Son succès fulgurant le maintient à l'affiche durant un an, réconfortant Mozart jusqu'à ses derniers instants.

Argument

Acte I

Egaré en terre inconnue, attaqué par un serpent, le prince Tamino s'évanouit. Trois Dames surgissent pour terrasser le monstre puis courent prévenir leur Reine, qui peut seule décider du sort de l'étranger. Lorsqu'il revient à lui, Tamino se trouve face à Papageno, un brave oiseleur qui se vante d'avoir abattu le monstre. A leur retour, les trois Dames punissent ce mensonge avant de remettre à Tamino, de la part de leur Reine, le portrait de sa fille. Si celle-ci plaît au prince, un brillant avenir l'attend. Tamino tombe instantanément amoureux et la Reine de la Nuit apparaît en personne pour lui promettre la main de la princesse s'il parvient à la tirer des griffes du perfide Sarastro. Les trois Dames préparent le prince à sa mission : il partira nanti d'une flûte magique, escorté de Papageno et guidé par trois Garçons.

La princesse Pamina est en effet détenue dans le royaume de Sarastro, sous la garde du cruel Monostatos. Papageno s'introduit auprès d'elle et l'invite à rejoindre le prince amoureux. Elle n'hésite pas longtemps et le rassure : lui aussi connaîtra l'amour.

Grâce aux trois Garçons, Tamino parvient devant le Temple de la Sagesse. Or, Sarastro s'en trouve être le souverain : le prince ne sait plus que penser de ce ravisseur.

De leur côté, Papageno et Pamina sont surpris dans leur fuite par le méchant Monostatos. Lorsque Sarastro apparaît, Pamina avoue s'être sauvée. Le monarque lui pardonne mais refuse de la rendre à sa mère : un homme saura mieux la guider.

Voici justement Tamino. Les deux jeunes gens se reconnaissent et tombent dans les bras l'un de l'autre. Sarastro punit Monostatos et ordonne la série d'épreuves qui attend Tamino.

Acte II

Sarastro annonce aux prêtres d'Isis et d'Osiris que Pamina et Tamino sont promis l'un à l'autre, à condition que celui-ci se montre digne de la Vérité, dans une quête où il sera accompagné par Papageno. Les prêtres le guideront avec bienveillance. La première épreuve consiste à résister par le silence aux ruses des femmes : les trois Dames en sont pour leurs frais, même si l'oiseleur a du mal à se taire.

De son côté, Pamina endure les avances de Monostatos. Sa mère intervient, non pour la délivrer mais pour la charger d'une mission cruelle : elle doit tuer Sarastro et lui dérober le Soleil. Pamina en est incapable : Sarastro ne prône-t-il pas le pardon ? Une autre épreuve l'attend : le silence de Tamino, qui la désespère. Sarastro les invite à se séparer, nouveau malheur.

Quant à Papageno, il rêve si fort d'une petite femme qu'une vieille lui apparaît. La solitude lui pèse tant qu'il accepte sa main. Elle se transforme en séduisante Papagena, mais s'évapore aussitôt.

Les trois Garçons sauvent Pamina du désespoir en l'assurant de l'amour de Tamino. Ils la conduisent au seuil de l'ultime épreuve où celui-ci s'apprête à affronter les Eléments. Tous deux méritent d'être initiés et s'élancent dans le Temple au son de la flûte.

Les trois Garçons détournent aussi Papageno du suicide : sa Papagena lui revient et ils s'imaginent aussitôt à la tête d'une nombreuse famille.

La Reine de la Nuit essaie de récupérer sa fille, assistée de Monostatos et des trois Dames. Sarastro déjoue leur tentative et la Sagesse triomphe définitivement.

La Reine de la Nuit et Pamina dans *La Flûte enchantée*

La Flûte enchantée est construite sur un système de doubles, et le couple le plus mystérieux est certainement celui formé par la Reine de la Nuit et sa fille Pamina. Dans sa mise en scène pour le Festival d'Aix-en-Provence en 1994, Robert Carsen avait d'ailleurs joué sur l'âge de Rosa Mannion et de Natalie Dessay - toutes deux étaient jeunes - leurs costumes identiques pour donner à voir au spectateur cet aspect de l'œuvre.

La Reine de la Nuit – qui n'a pas de nom, elle est la Mère par excellence – est une figure de la « mère mauvaise », à qui on doit la vie mais qui refuse la qualité d'être libre à celle à qui elle a donné le jour. Elle refuse la Loi du Père et veut y substituer sa Loi, elle traite sa fille comme un objet qui lui appartient, la donne d'abord à Tamino, puis à Monostatos. Son deuxième air est celui de la malédiction de Pamina, elle est avide de pouvoir et rien ne l'arrête dans sa quête, pas même l'amour maternel qu'elle devrait porter à sa fille. Sorte de « mère inverse », créature de ténèbres et dont les vocalises sont au-delà des mots et du langage humain, c'est une femme qui ne craint « ni la nuit ni la mort », qui sont ses deux domaines. Elle sera d'ailleurs rejetée dans l'éternelle nuit.

Pamina elle aussi est un personnage qui a ses zones d'ombres : elle ressemble en cela à sa mère. Tout un pan de sa personnalité est pur et lumineux, mais elle est la fille de la Reine de la Nuit (elle est soprano comme elle), et a bien du mal à se détacher d'elle : par trois fois elle appelle sa mère à son secours, quand elle se réveille de son évanouissement. Elle n'a au début rien à lui reprocher, elle ne lui a fait aucun mal; c'est elle qui l'a confiée à Tamino. Elle doit elle aussi se purifier de la chair, comme tout être humain, elle « agit peu et parle beaucoup », selon le Prêtre, et en cela elle se montre « femme », comme lorsqu'elle entoure Tamino de ses liens amoureux au lieu de l'aider à se purifier, le soumettant ainsi à un chantage affectif auquel il ne résiste qu'au prix d'un grand courage. Dans son air en *sol* mineur n°17, elle est « comme folle » : le rythme du chant est incantatoire, la montée en octave vers le sol puis la chute en do dièze, les coloratures rappellent celles de la Reine de la Nuit. A la scène 30 de l'Acte II elle pousse quatre cris, appels à la lumière qui disent la victoire sur sa mère, comme le mal qui serait en elle. Dans le *finale*, alors que Tamino chante huit mesures, elle chante en volutes, sa féminité enjôleuse pareille à celle de sa mère laisse la place à la séduction du Bien.

Mozart représente de façon brutale la relation entre la mère et la fille. La mère continue à traiter sa fille comme une partie d'elle-même dont elle peut disposer, une partie de son propre corps. Elle la considère comme son double et ne la pense pas distincte d'elle-même. Son « vouloir » passe par le « pouvoir » sur sa fille. Pamina, pour exister, doit se séparer d'elle et aller vers l'Autre, l'homme qu'elle aime : peut être est-ce la raison de son désir de mort lorsqu'elle croit que Tamino ne l'aime plus. Elle retomberait aux mains de sa mère, et n'existerait plus en tant qu'être désirant et libre. Pamina sera sauvée quand elle parviendra à dire à Tamino que la flûte magique offerte par la reine vient de son père, flûte qui établit ainsi la continuité entre le père et l'époux, qui « change les passions », comme disent les Dames elles-mêmes, et qui protège les purs. La flûte qui passe du père à l'époux est la clé de cette histoire de mère et de fille, Pamina échappe au sein de sa mère non pas pour passer sous la tutelle de son époux, mais pour être à ses côtés, et agir elle aussi. C'est ainsi que Pamina échappe à la fusion mortelle et à sa destinée de double : séparée de sa mère et réconciliée avec elle-même, elle forme un couple avec Tamino, ce qui est justement son avenir.

Monostatos

Geôlier maure de la princesse Pamina au sein du temple de Sarastro, ce personnage est animé d'un irrépressible désir pour sa prisonnière. Il tente de l'assouvir à plusieurs reprises, mais s'en trouve toujours empêché. Tous ses actes répondent aux calculs des bénéfices qu'il en tirera, et ses calculs sont rarement justes : il expose au cours de l'air *Alles fühlt* la douleur qu'il éprouve à l'idée d'une vie de solitude. Mais l'empathie que sa confession pourrait engendrer est bien vite chassée, quand il tente de se saisir de la princesse endormie.
Monostatos incarne l'ombre au sein du sanctuaire de la lumière. Lui-même prisonnier de ses pulsions et de ses passions, il est le seul personnage du livret qui n'appelle pas à l'altérité. Il porte en son nom même l'immobilité : frappé par une sombre fatalité, il est incapable d'élévation.
La noirceur de sa peau parle ici de la noirceur de son âme, parallèle symbolique difficile à défendre à la lumière de l'éthique de notre époque.
Loin des rôles de jeunes premiers plein d'héroïsme, Monostatos est un ténor. Tout le charme du rôle tient à porter l'expressivité de ce personnage odieux sans sombrer dans la parodie vocale, difficulté propre à la catégorie des ténors de caractère. La voix est souvent nasale ou peu vibrée, car il s'agit avant tout de dresser un portrait peu flatteur.

Trios et entités

Deux trios accompagnent l'aventure de nos héros ; il relèvent d'identités très distinctes dans le traitement compositionnel comme dans la fonction narrative :

Les trois Dames et la féminité

Emissaires de la Reine de la Nuit, elles représentent le royaume de la nuit, empire féminin, empire des passions.
Elles apparaissent dès le début de l'œuvre, investissent Tamino et Papageno d'une mission, et les accompagnent dans leur départ. Si elles apparaissent comme une entité unique dans la forme du discours comme dans le fond du propos, celle-ci est rapidement mise à mal par le désir de chacune d'être aimée du beau prince (écriture homorythmique /écriture contrapuntique). Leurs interventions créent le trouble et nourrissent l'intrigue.

Les trois Enfants et la candeur

Généreux, bienveillants et désintéressés, ils sont l'enchantement incarné. Ils parlent d'un commun accord, portés par la grâce. A l'inverse des trois Dames, leurs interventions dénouent l'action telle une intervention divine. Ils entendent les maux créés par les traits humains propres à chaque personnage et viennent en aide à Pamino, Tamina et Papageno.

Les personnages principaux et leurs voix

La Flûte enchantée n'est pas un opéra comme les autres : *Singspiel* féerique écrit pour le théâtre populaire, c'est aussi un conte philosophique, qui raconte le chemin initiatique vers la victoire du Bien sur les forces du Mal. Voici les personnages par ordre d'apparition, qui peuplent l'espace de *La Flûte*. Leurs noms sonores et simples évoquent leurs origines et leurs positions dans ce conte merveilleux.

TAMINO, un prince – ténor

TROIS DAMES, au service de la Reine de la Nuit – soprano, mezzo, alto

PAPAGENO, l'oiseleur – baryton

LA REINE DE LA NUIT – soprano colorature

MONOSTATOS, maure au service de Sarastro – ténor

PAMINA, fille de la Reine de le Nuit – soprano

TROIS GARCONS – voix d'enfants

L'OFFICIANT – basse

SARASTRO, Seigneur du Temple de la Sagesse – basse

DEUX PRÊTRES – ténor, basse

DEUX HOMMES D'ARMES – ténor, basse

PAPAGENA, l'amie rêvée de l'oiseleur – soprano

Au premier regard, les personnages principaux forment **trois couples** aux noms souvent similaires :
Papageno et Papagena ; Tamino et Pamina ; Sarastro et la Reine de la Nuit.
Ce dernier n'est pas un vrai couple car ces personnages symbolisent deux pôles opposés, le Bien et le Mal. L'un règne sur le Monde de Lumière, l'autre sur le Monde de la Nuit. Ainsi Sarastro et la Reine de la Nuit définissent l'Univers de *La Flûte enchantée* et dans ce sens forment **le couple suprême,** le sommet de la hiérarchie des couples.

Deuxième point important : les personnages, présentés par Mozart (d'après le livret de Schikaneder) ne sont pas des individus particuliers, mais symbolisent des types abstraits. Ce sont **des allégories**. Sarastro incarne la connaissance qui élève l'humanité ; la Reine de la Nuit , la vengeance, la violence et les superstitions qui l'assombrissent ; Tamino est l'homme spirituel et brave cheminant vers un idéal ; Pamina, la femme guidée par l'homme et son guide aimant, le symbole même de l'humanité ; Papageno, l'enfant de la Nature etc. Mais il y a encore une symbolique profonde, liée à la Franc-Maçonnerie et ses valeurs (l 'action, l'activité - *Tätigkeit*, le travail des hommes - *Arbeit*, la fraternité et la liberté) qui va se greffer sur les personnages de *La Flûte enchantée*, pour leur donner tout le sens que Mozart a voulu.

A travers eux, Mozart rend l'hommage à **la symbolique du chiffre « trois »**:

- parmi ses personnages, les trois Dames et les trois Garçons assurent la fonction de lien entre les mondes opposés (de la Lumière et de la Nuit) et veillent sur la progression initiatique auprès des initiés (Tamino, Pamina et Papageno). Mozart les fait intervenir toujours en trio, avec une écriture vocale sublime ;
- les trois Temples avec leurs trois portes symbolisent le royaume de Lumière où règne Sarastro (Temple de la Raison, Temple de la Nature, Temple de la Sagesse) ;
- Papageno désespéré appelle sa « petite femme » Papagena à trois reprises avant de mettre la corde autour de son cou ;
- les trois accords, chargés de sens de l'Ouverture de la « Flûte » ;
- enfin, les six personnages principaux se présentent comme trois couples et forment ainsi une certaine hiérarchie : le couple suprême incarnant le Bien et le Mal, le couple princier des humains éclairés et un couple d'humains ordinaires, les âmes simples.

Le couple suprême : le Bien /Sarastro *VS* le Mal /la Reine de la Nuit

SARASTRO, Grand-Prêtre d'Isis et Osiris, représente le monde de la lumière, riche de connaissance et de sagesse. Il est également le symbole du pouvoir, de l'autorité et de la justice.
Mozart choisit une voix exceptionnelle de **basse profonde** pour incarner ce personnage. **Le timbre** de Sarastro doit résonner aux sonorités d'orgue sans être sombre, car c'est un être de lumière. Sa tessiture doit couvrir une octave et demi du *fa* grave au *do* aigu.
Dans son air « O Isis und Osiris » (N10), qui ouvre le second acte, le tempo très lent (adagio) met à l'épreuve les qualités physique du chanteur et pose des problèmes de respiration. La ligne mélodique continue exige ici une maîtrise du *cantabile* (du soutien vocal) et un beau volume constant.
Dans le deuxième air de Sarastro « In diesen heiligen Hallen » (« Sous ces hautes voûtes sacrées / On ne connait point la vengeance » N15), les difficultés techniques augmentent. La ligne rythmique est plus agile, ornementée et virtuose, et ajoute au style de Sarastro, noble et majestueux, une note de sensibilité nouvelle.

LA REINE DE LA NUIT est quant à elle une souveraine du monde nocturne et maléfique, sortie tout droit d'un conte de fée. Elle a une soif permanente de pouvoir, de vengeance et du contrôle sur les autres. Pour Pamina, elle est une mère cruelle et impitoyable, qui utilise sa fille à ses propres fins.
Ce rôle fut également écrit pour une voix exceptionnelle – celle de **soprano colorature**. La montée du diapason depuis la mort de Mozart a rendu ce rôle plus difficile encore. *La Flûte enchantée* date d'un âge d'or du chant virtuose, qui est ici un **facteur d'expression** ; aussi Mozart a-t-il voulu que **la partie vocale** de la Reine soit **surhumaine** ou presque.

Le rôle de la Reine de la Nuit demande **un timbre** spécial tout comme une technique exceptionnelle. Il est trop souvent attribué à une voix légère en raison de la **tessiture** très tendue qu'il suppose (deux octaves et demie), exagérée par la montée du diapason (le **contre-*fa* aigu** à plusieurs reprises dans ses deux airs, N4 et N14), et d'une technique d'agilité indispensable. Mais le personnage est si maléfique que seule une voix corsée peut lui correspondre. Est-ce que le soprano dramatique est capable de monter au contre-*fa* et vocaliser aisément ? Cela parait impossible.
Mozart n'a prévu pour ce rôle court mais écrasant que deux airs, un par acte. Ils sont très différents de caractère et exigent de la chanteuse d'exprimer des attitudes contraires : la séduction (« O zittre nicht, mein lieber Sohn » N 4) et la fureur (« Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen » N 14). La partie vocale, parsemée de sauts périlleux, de nuances contraignantes – staccato dans le registre aigu et les vocalises incessants de double-croches, est écrite comme une partition instrumentale.
Tous ces aspects extrêmes et surhumains du texte mozartien font que peu de sopranos sont capables de surmonter ces difficultés vocales et de rester convaincantes dans le rôle.

Les **deux voix exceptionnelles** de Sarastro et de la Reine de la Nuit, du couple suprême d'antagonistes, **surplombent tout le répertoire lyrique**: *La Flûte enchantée* comporte pratiquement le rôle le plus grave et celui le plus aigu du répertoire classique. Le fait que ces deux rôles figurent dans le même opéra est hautement symbolique.

Le couple des humains éclairés : Tamino et Pamina

C'est un **vrai couple** et il fonctionne comme tel. Beaucoup de choses les réunissent dès le départ : leur origine princière, la noblesse du cœur, leur courage croissant ; surtout, une quête d'absolu et d'amour de la part de l'un comme de l'autre, qui provoque leur transformation intérieure respective tout au long de l'opéra. Pour accomplir cette élévation de l'esprit et des qualités humaines, tous les deux ont besoin d'être guidés. A la fin, les deux amants, main dans la main, initiés et purifiés par les épreuves, entrent dans la Temple de la Sagesse.
Du point de vue musical, c'est **l'art purement lyrique** qui s'impose avec le couple Tamino – Pamina. Les deux rôles sont d'une grande difficulté d'exécution sans pourtant tomber dans une virtuosité gratuite résultant de l'agilité technique nécessaire à leur interprétation.

TAMINO est un ténor lyrique.
Sa partie vocale, comme celle de Pamina, conserve toujours une beauté mélodique.
Dans son premier air « Zu Hilfe ! Zu Hilfe ! » (N 1) qui ouvre l'opéra, Tamino est montré dans une situation périlleuse face au serpent géant comme un jeune homme vaillant, de bonne volonté, mais impuissant. Il implore de l'aide et s'évanouit. Ici sa partie vocale se développe en phrases ascendantes, dotées d'un rythme haletant pointé, qui traduit l'état d'angoisse du prince. Néanmoins, les contours mélodiques de ces exclamations sont déjà d'une beauté typiquement mozartienne.
Son air célèbre « Dies Bildnis ist bezauberd schön » (N 3), une contemplation amoureuse d'un portrait de Pamina, révèle une ligne de chant pure et une élégance du phrasé musical qui seront la marque de Tamino tout au long de l'opéra.
Probablement **le timbre** de Tamino devrait-il être plus corsé que l'habituel ténor mozartien. On pourrait penser à une sorte de Parsifal de XVIIIe siècle.
C'est Tamino qui manipule la flûte enchantée dans les épreuves et dans les malheurs. Le jeu noble de cet instrument au dessein hiératique influence la présence musicale de Tamino sur scène.

PAMINA est le personnage central de *La Flûte*. C'est elle qui connait l'origine et le mystère de la flûte enchantée, et qui le révèlera à son prince avant les épreuves de l'eau et du feu.
Du point de vue de l'action scénique, c'est Pamina qui incarne l'enjeu du combat entre le Bien et le Mal, « la prisonnière » de Sarastro et l'outil de vengeance de la Reine de la Nuit.
Le début de son cheminement initiatique est semblable à celui de Tamino : en voulant s'enfuir pour échapper à Sarastro et Monostatos, son gardien noir d'âme et de corps, elle s'évanouit, faute de pouvoir d'agir. Pamina n'est encore qu'une enfant. C'est l'amour « romantique » et fidèle envers Tamino, qui la fera grandir et animera son propre parcours.
Tout comme pour Tamino, son apparence de princesse effrayée va céder la place à une image profondément humaine d'une femme aimante et courageuse, honnête et juste - *la* femme par excellence.
Du point de vue musical son rôle est riche. Sa présence dans les deux *finales*, dans plusieurs trios et duos, dont le fameux « Bei Männern, welche Liebe fühlen » avec Papageno (N 7) qui chante l'apothéose de l'amour entre un homme et une femme, fait d'elle l'un des personnages préférés de Mozart. **La tessiture** de Pamina compte presque deux octaves (depuis le *ut* dièse grave au *si* bémol aigu).
Son air « Ach, ich fül's » (« Ah, je le sens , c'est fini » N 17) est une lamentation poétique et intime. Mozart apporte beaucoup de soin à cette ligne mélodique si raffinée et sensible, dépourvue d'ornementation *coloratura* et pourtant si difficile à *bien* chanter. Au lieu d'avoir la virtuosité acrobatique aux effets « pyrotechniques » de contre-*fa* semblables à ceux de sa mère, Pamina est exposée à d'autres pièges : ici le contrôle de l'émission, la maîtrise de la dynamique du son et surtout le cantabile (le soutien de la ligne vocale) tout au long du morceaux exigent une forme vocale exemplaire.

Le moment-clé pour comprendre le couple Tamino-Pamina se trouve au *finale* du deuxième acte. C'est le moment exalté et magique de la réunion des amants, après les épreuves subies et vaincues.
« Tamino mein ! O welch ein Glück ! » A la phrase pure et divine dans sa simplicité (la sixte ascendante paraît immense, comme une suprême élévation) de Pamina, Tamino répond par la phrase « jumelle » : « Pamina mein !... » (avec une intonation d'une quarte noble). Du point de vue musical, ce jeu de répliques, qui s'emboitent parfaitement, construit une séquence musicale d'une perfection inégalée.
Ainsi ce couple d'élus dévoile-t-il son harmonie suprême.

Le couple des âmes simples : Papageno et Papagena

Avec ce couple d'humains ordinaires nous redescendons sur terre. C'est le couple le plus célèbre de *La Flûte enchantée*, grâce aux airs de Papageno et à leur duo spectaculaire à la fin du deuxième acte. Le fait que Papageno soit l'un des personnages préférés de Mozart, qui chantera ses airs sur son lit de mort, est connu de tous.
Le couple Papageno-Papagena est l'exemple même du genre du *Singspiel*, qui allie des mélodies simples, du parlé, des situations comiques et renversantes et du théâtre populaire avec ses « merveilles ».

PAPAGENO, l'oiseleur, joyeux compagnon de route de Tamino, une créature spontanée et naturelle. Il a une apparence mi-homme, mi-oiseau. Paré de plumes multicolores, volubile comme un perroquet (le « papegais »), Papageno a l'âme d'un enfant et sème partout sa joie de vivre.
Tout le différencie de Tamino : Papageno est au service de la Reine de la Nuit à défaut d'être prince ; il est peureux, mais gentil et a bon coeur ; il est proche de la nature et ne vit pas dans le monde abstrait des idées. La seule chose qui unit le prince et l'oiseleur est la recherche de l'amour. Dans le cas de Papageno, c'est plus précisément celle d'« une femme ». Dès le début il cherche son double, son âme-soeur. Il nomme Papagena celle qu'il désire avant de savoir si elle existe vraiment. C'est encore ce désir d'avoir « une femme » à soi, qui pousse Papageno à entreprendre le chemin des épreuves aux côtés de Tamino.
Le rôle de Papageno constitue l'exception dans le rassemblement de virtuoses qu'est la distribution de *La Flûte*. Mozart destina le rôle de l'homme simple par excellence à Schikaneder, qui était un comédien à voix d'avantage qu'un artiste lyrique.
La partie vocale de Papageno est en effet écrite pour une tessiture moyenne de baryton, sans difficultés spécifiquement vocales. Un bon interprète de *Lieder*, habitué à nuancer son expression, et qui serait également un bon comédien (pour que la scène avec la bouche fermée soit inoubliable) sera capable d'incarner cette joie de vivre personnifiée qu'il incarne.
Les airs de Papageno, qui s'apparentent aux *Lieder*, sont accompagnés d'instruments spécifiques : la flûte de Pan (« Der Vogelfänger bin ich ja » N 2) et le *Glockenspiel* des clochettes magiques (par exemple : N21, *finale* du deuxième acte « Papagena !... Weibchen ! »). Ces éléments procurent une aura et une sonorité pittoresque et joyeuse à chacune des apparitions de Papageno.

PAPAGENA incarne le pendant féminin de Papageno, l'épouse promise ou la projection de son désir.
Papagena est un emploi de soubrette. L'interprétation de ce rôle très court est une mission délicate pour la soprano, car il ne doit pas être trop chargé tout en restant expressif.
Dans le *finale* de *La Flûte,* à la fin de la quête de l'oiseleur, le couple Papageno-Papagena se réunit dans un duo bouffe (N 21). Ce célèbre morceau a été voulu par Mozart comme un jeu passionnant de symétrie et de répétitions incessantes « pa-pa-pa-pa », un ping-pong musical pétillant entre un mâle et une femelle qui s'accélère en *prestissimo* pour que la famille Papageno s'agrandisse.
Voici que la vraie fonction de ce couple se dévoile : leur union permettra de peupler le monde à l'infini.

En guise de conclusion

Tout au long de *La Flûte enchantée* et au gré de leur interminable voyage plein de dangers, les deux compagnons, Tamino et Papageno, ne cessent d'être comparés par l'ingénieux Mozart. Leurs différences sont nombreuses, leurs réactions souvent à l'opposé, et leur but n'est pas tout à fait le même. Et pourtant le chœur final acclame et célèbre ces deux couples heureux qu'ils ont réussi à former. Leur dessein est accompli.
De la même manière, les deux couples des jeunes gens, Tamino-Pamina et Papageno-Papagena, inconsciemment ou pas, sont comparés en permanence, et ce même s'ils ne sont pas encore ensemble, car on devine leur destinée. Si Papagena apparaît tard au cours de l'opéra, sa présence imaginaire dans la tête de Papageno nous permet de parler du couple. Il est donc vrai que Mozart nous présente ces quatre personnages dans un jeu de miroirs : l'un est le reflet de l'autre ou aux antipodes de l'autre. Tout dépend du point de vue que l'on adopte.
Du point de vue musical, ce « jeu de miroir » produit un bel effet, car le couple Papageno-Papagena associé au style musical du *Singspiel* se reflète dans le couple d'initiés Tamina- Pamina, associé à la musique dite « pure ».
Et c'est cela qui fait la richesse et la beauté de *La Flûte enchantée*.

La Flûte enchantée
et le contexte théâtral viennois de la fin du XVIIIème siècle

Vienne, 1791

Un peu en-dehors de la ville, sur une île au milieu de la Wien, dans un quartier de maisons contiguës, de cours intérieures et d'escaliers en colimaçons, entre un moulin, une église et des ateliers d'artisans se dresse une immense bâtisse de pierres et de briques, d'une architecture rectangulaire, recouverte d'un toit de tuiles. C'est le Théâtre « auf der Wieden », dirigé par Emanuel Schikaneder, le commanditaire et librettiste de *La Flûte enchantée* qui y fut créée le 30 septembre 1791. L'intérieur est en bois, et peut accueillir un millier de spectateurs. La scène est grande : elle mesure 13 mètres de profondeur sur 17 de largeur. Un système de machinerie complexe permet de créer des effets spectaculaires. Les personnages descendent des cintres, disparaissent dans la fumée par des trappes tandis que des fracas de tonnerre retentissent ; les décors changent à vue sous les yeux émerveillés des spectateurs qui se pressent dès 16h, les jours de spectacle, pour se procurer des places [1]. Ils forment un groupe très mêlé, constitué à la fois de l'élite aristocratique et d'un public populaire, qui vient voir des pièces où l'on parle la langue de tous les jours, alors que les théâtres de la cour jouent plutôt en français ou en italien.

Le répertoire du Theater auf der Wieden

Le Theater auf der Wieden donne lui aussi des opéras italiens et français, mais traduits en allemand. En-dehors de ces opéras, son répertoire est constitué de comédies et de tragédies parlées (dont certaines pièces de Lessing, Schiller ou Goethe), ainsi que de *Singspiele* qui mêlent dialogues parlés, arias, chansons et musique de scène. Dans ce genre – qui fonde, en cette fin de siècle, la popularité du Theater auf der Wieden – le *Zauberoper* (littéralement « opéra magique ») est particulièrement apprécié du public. Basé sur des contes de fées, il donne lieu à une abondance d'effets surnaturels qui mettent bien en valeur les possibilités techniques du théâtre. Ce genre de *Singspiel* tient d'une esthétique du merveilleux encore très baroque, inspirée de l'*opera seria* italien, avec sa mythologie et ses *dei ex machina* ; mais bien souvent, il est également imprégné de la philosophie des Lumières, du roman d'initiation ou de chevalerie, de l'intérêt pour l'Egypte ancienne voire même de la franc-maçonnerie. A ces éléments hétérogènes, il faut ajouter encore les aspects comiques et grotesques, qu'on aime joindre à la trame féerique, et qui s'inscrivent dans la tradition du théâtre populaire viennois [2].

Le théâtre populaire viennois

La diversité et le mélange des genres est d'ailleurs une caractéristique du théâtre populaire. Par essence, celui-ci est amené en effet à reprendre, transformer et renverser les conventions dramatiques et les sujets « sérieux » donnés sur les scènes de la cour. On fait généralement remonter la naissance du théâtre populaire viennois à l'installation de l'acteur Joseph Anton Stranitzky au Kärntnertortheater [3], à Vienne, en 1712. Avec sa troupe jusqu'alors itinérante, l'acteur avait créé la figure de Hans Wurst, une variante typiquement autrichienne d'Arlequin.

[1] Voir la lettre de Mozart à Constanze du 14 octobre 1791. Le reste de la description est tiré d'Egon Komorzynski, biographe de Schikaneder, cité par H. C. ROBBINS LANDON, in *1791. La dernière année de Mozart*, Paris, Fayard, 2005, pp. 194-5.
[2] Les fables de Carlo Gozzi, mélange inimitable de merveilleux et de *commedia dell'arte*, étaient également bien connues à Vienne à cette époque…
[3] Le Kärntnertortheater était le deuxième théâtre de la cour, après le Burgtheater.

Hans Wurst devint rapidement extrêmement célèbre à Vienne : on disait alors « Ich gehe zum Hans Wurst » («je vais au Hans Wurst»). Ce personnage comique (« lustige Person » en allemand), caractéristique du théâtre improvisé et très proche de la tradition italienne de la commedia dell'arte, multiplie les frasques et s'exprime dans le dialecte local, souvent dans un vocabulaire vulgaire, voire obscène. Ajoutons encore que la musique est partie prenante du théâtre populaire viennois dès ses débuts : des chansons, souvent de forme strophique et de style populaire, viennent interrompre les dialogues parlés. Après la mort de Stranitzky, plusieurs Hans Wurst vont se succéder, changeant de prénom au gré des acteurs qui les incarnent. L'un des plus connus, Johann La Roche, jouait sous le nom de Kaspar (ou Kasperl) au Théâtre de la Leopoldstadt, sous la direction de Karl Marinelli, le concurrent direct de Schikaneder [4]. Ce dernier puisait également dans la tradition du théâtre populaire viennois. Son premier spectacle au Theater auf der Wieden était un *Singspiel* intitulé *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge* (*Le sot jardinier des montagnes*), qui connut plusieurs épisodes consécutifs en raison du succès d'Anton, le personnage du sot jardinier interprété par Schikaneder lui-même. Un peu plus tard, celui-ci jouera également le rôle de Papageno, offrant un contrepoint comique à l'action élevée qui se passe au niveau du couple du prince et de la princesse. Le gai oiseleur est bien entendu une nouvelle variation, subtile et élaborée, de cette figure de Hans Wurst bien connue du public.

La stabilisation des troupes itinérantes

Le parcours de Schikaneder est tout à fait emblématique des changements qui s'opèrent dans la vie théâtrale viennoise de l'époque. Après avoir été musicien, compositeur et acteur ambulant, Schikaneder devient directeur, en 1778, d'une troupe de théâtre avec laquelle il voyage de ville en ville, dans toute l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie, jouant tantôt des rôles parlés (il était célèbre notamment dans celui de Hamlet), tantôt des rôles chantés. En 1784, il s'installe pour quelques mois au Kärtnertortheater, à Vienne, avec sa troupe. Il reçoit peu après de l'empereur une licence pour construire un théâtre dans les faubourgs de Vienne. C'est qu'en 1776, Joseph II avait assoupli la loi en déclarant la liberté de spectacle : il autorisait ainsi l'ouverture ou la construction de nouveaux théâtres. Les troupes itinérantes pouvaient dès lors s'installer à Vienne [5]. Or, la demande est forte et le marché prometteur : le public raffole des *Singspiele* en allemand, que Joseph II n'était pourtant pas parvenu à établir à la cour. Pour promouvoir la création d'un théâtre allemand, l'empereur avait en effet fondé en 1778 le « National Singspiel », qui ne vivra que jusqu'en 1787. Le genre, qui n'avait pas réussi à s'imposer sur la scène du théâtre royal, va connaître un essor phénoménal dans les théâtres de faubourg, qui s'étaient multipliés depuis l'assouplissement de la loi. Si l'on compte les nombreuses troupes d'amateurs ainsi que les théâtres privés, on recense près de 80 théâtres à Vienne dans le dernier quart du siècle, pour environ 210 000 habitants. Dans ces conditions, face à une telle concurrence, il s'agit bien sûr de rivaliser d'imagination et de compétences pour s'attacher la fidélité du public.

[4] Comme exemple du climat de concurrence et de compétition qui règne à Vienne à cette époque, on peut noter que Marinelli programme au Théâtre de la Leopoldstadt, peu avant la première de *La Flûte enchantée*, un Singspiel inspiré par le même conte : *Kaspar der Fagottist, oder die Zauberzither* (Wenzel Müller et Joaquim Perinet). En l'occurrence, il s'agit plutôt d'une « kasperliade », c'est-à-dire que le conte est prétexte à imaginer de nouvelles aventures au personnage de Kaspar, interprété par La Roche. Mozart, qui était allé voir le spectacle, n'avait pas l'air de l'avoir trouvé « dangereux » pour le projet qu'il était en train de monter avec Schikaneder (voir lettre de Mozart du 12 juin 1791).
[5] En 1794, Leopold II, frère de Joseph, interdira la construction de nouveaux théâtres.

La troupe de Schikaneder

La fantaisie, l'expérience de la scène et le sens du travail en groupe, au sein d'une équipe d'artistes doués et polyvalents : voilà justement les atouts principaux de Schikaneder. Le Théâtre an der Wieden possède un orchestre de 35 musiciens environ, et une troupe d'acteurs qui sont non seulement capables d'interpréter des rôles conséquents à l'opéra, mais encore, pour certains, de composer, versifier, instrumenter, diriger ou encore mettre en scène. Parmi ceux-ci, Johann Baptist Henneberg, Kapellmeister, dirigera les représentations de *La Flûte* après Mozart et compose, au besoin, de la musique pour le théâtre. Benedikt Schack, qui sera le créateur de Tamino, est aussi flûtiste… De plus, il est compositeur, et auteur de plusieurs *Singspiele*. Schikaneder l'a ramené de Salzbourg avec Franz Xaver Gerl, créateur du rôle de Sarastro, lui aussi acteur, chanteur et compositeur. Tous deux étaient en contact avec la famille de Mozart à Salzbourg, de même que Schikaneder, qui connaissait Mozart probablement depuis 1780. Après les représentations, tout le monde se retrouve dans la cour du théâtre, avec son jardin, ses allées fleuries, sa jolie fontaine et un kiosque de bois. On a installé des tables et des bancs. Les discussions sont animées et l'ambiance conviviale. De fait, l'entreprise est quasiment familiale : sur la scène du théâtre, lors de la création de *La Flûte*, on reconnaît « la femme de Schikaneder dans le chœur, son frère Urban en Premier Prêtre et ses deux enfants déguisés en animaux, la femme de Gerl en Papagena, celle de Schack en Troisième Dame, la fille d'Urban en Premier Garçon. Belle-sœur de Mozart, Josepha Hofer sera la Reine de la Nuit, et son mari sera violoniste dans l'orchestre », rappelle Pierre Michot, qui poursuit : « Qu'on se garde pourtant de considérer toute cette équipe comme des saltimbanques, montant des spectacles médiocres dans une salle de faubourg pour un public inculte ». Les membres de la troupe sont de toute évidence d'excellents musiciens. Mozart lui-même n'hésite pas à collaborer avec eux à plusieurs reprises, ce que la musicologie a pu montrer grâce à de récentes découvertes.

Mozart et le Théâtre an der Wieden

Une lettre de Constanze, la femme de Mozart, à Benedikt Schack avait attiré l'attention des musicologues depuis longtemps déjà. Le 16 février 1826, Constanze écrit en effet à Schack pour lui demander la liste des passages de ses opéras auxquels son mari aurait participé. Mozart, selon un autre témoignage de l'époque, passait régulièrement chercher son ami Schack pour faire une petite promenade. Tandis qu'il s'habillait, Mozart s'asseyait à sa table de travail et s'amusait à avancer tel ou tel air, dans les opéras en chantier de son ami… On l'a vu : Mozart était également un proche de Gerl, et connaissait Schikaneder depuis de longues années. Il est fort probable qu'il ait assisté aux spectacles du Theater auf der Wieden dès le début. Dans une lettre, Mozart fait d'ailleurs allusion à son enthousiasme pour la série des *Anton*. Or, un manuscrit découvert au début des années 1990 a permis de lever un coin de voile sur le mystère de la collaboration de Mozart avec le Theater auf der Wieden. Le manuscrit en question est celui d'un *Singspiel* intitulé *Der Stein der Weisen, oder die Zauberinsel* (*La Pierre philosophale, ou l'Île enchantée*), créé le 11 septembre 1790. On savait déjà que Mozart avait composé pour cet opéra un duo très cocasse : Lubanara, privée de l'usage de la parole, répond en miaulant à son compagnon Lubano. Mais le manuscrit révèle que le compositeur a également collaboré à une grande partie du finale de cet opéra. Ainsi, au total, son nom apparaît trois fois, aux côtés de ceux de Henneberg, Schack, Gerl et Schikaneder lui-même. Cette découverte permet de mieux se représenter la méthode collective de travail qui était en vigueur dans la troupe de Schikaneder. Le directeur, lorsqu'il s'agissait de composer une nouvelle œuvre, mettait tout le monde à l'ouvrage : cette approche garantissait un temps de travail record pour pouvoir proposer constamment au public de nouveaux Singspiele. Elle n'était pas toujours sans provoquer de confusions, voire de conflits, et cause aujourd'hui encore aux chercheurs des problèmes d'attribution insolubles.

---

[6] A cette époque, théâtre parlé et théâtre chanté ne sont pas cloisonnés, mais entretiennent au contraire de nombreux liens. Ce sont d'ailleurs les mêmes acteurs qui, d'un soir à l'autre, interprètent tantôt un rôle chanté, tantôt un rôle parlé. Ce fait concerne d'ailleurs autant les théâtres de cour que les théâtres populaires.
[7] P. MICHOT, *Mozart, opéras. Mode d'emploi*, L'Avant-Scène Opéra, Paris, éd. Premières Loges, 2006, p. 196.
[8] Voir D. BUCH, « Mozart and the Theater auf der Wieden: New attributions and perspectives », in *Cambridge Opera Journal*, no 9 / 3, Cambridge University Press, 1997, pp. 195-232.
[9] Certains estiment toutefois que Mozart n'a fait qu'instrumenter ce duo, et qu'il n'en est pas l'auteur.

Les précurseurs de *La Flûte enchantée*

Au niveau musical, ces *Singspiele* présentent une grande variété de genres et de formes : chansons strophiques dans le style simple et naïf du théâtre populaire, mais aussi arias très développées avec coloratures, musique de scène pour batailles navales et autres effets de machinerie complexes, marches, pantomimes, musique de danse, chœurs. D'un *Singspiel* à l'autre, on retrouve les mêmes particularités vocales pour caractériser certains types de personnages – elles correspondent aux qualités et aux aptitudes des interprètes de la troupe. L'orchestration montre le soin particulier qu'on apportait à la couleur des instruments et à leur symbolique. Les scènes infernales, par exemple, sont rendues par les cors, trompettes, trombones et timbales, tandis que les passages orientaux sont caractérisés par une instrumentation « à la turque » (telle qu'on l'imaginait à l'époque) : flûtes, cymbales, triangle, cloches et tambour. La musique « turque » est beaucoup utilisée dans *Der wohltätige Derwisch* (*Le Derviche bienveillant*), un *Singspiel* dont on ne connaît pas le(s) compositeur(s), sur un livret de Schikaneder, créé entre *La Pierre philosophale* et *La Flûte enchantée*. Certains passages rappellent *L'Enlèvement au sérail* de Mozart (1782), surtout en raison de la musique « turque ». Ce dernier opéra faisait une carrière triomphale à Vienne à cette époque, et figurait au répertoire du Theater auf der Wieden … Au niveau de l'histoire, *Le Derviche* annonce quelques-uns des thèmes de *La Flûte* : un prince, Sofrano, est à la recherche de sa princesse ; il est accompagné du pêcheur Mandolino (dont la femme s'appelle Mandolina) ; tous deux sont protégés par des instruments magiques ; au cours de leur périple, ils rencontrent des chœurs d'esclaves et des festins qui apparaissent miraculeusement. Mais dans ce *Singspiel*, la part de farce et de grotesque est beaucoup plus importante que dans *La Flûte*. Les fruits apparus miraculeusement sont enchantés : ils ont la vertu de faire pousser les nez et grossir les estomacs, et serviront à punir le mauvais caractère et l'ingratitude des femmes de Sofrano et de Mandolino. Il paraît clair qu'on se situe dans un univers autoréférentiel, où Schikaneder, qui écrivait la plupart de ces livrets, joue avec les attentes du public. Il réutilise des motifs, les parodie, les transforme, si bien qu'on observe de nombreuses similitudes d'une œuvre à l'autre ; on pourrait ainsi multiplier les exemples de motifs récurrents entre *La Pierre philosophale*, *Le Derviche* bienveillant et *La Flûte enchantée*. Il faudrait ajouter à cette liste *Obéron, Roi des Elfe*s (livret de Giesecke, musique de Wranitzky), l'un des premiers succès du Theater auf der Wieden. On pourrait aussi l'allonger en étudiant la programmation du Théâtre après *La Flûte* : Schikaneder continuera en effet à produire des *Zauberoper* pendant plusieurs années encore.

L'univers du conte de fées

L'une des raisons de la parenté qui existe entre tous ces Singspiele tient au fait qu'ils puisent dans le même fonds commun : le recueil de contes orientaux de Christoph Martin Wieland, paru entre 1786 et 1789 sous le titre de *Dschinnistan*. C'est à l'univers du conte de fées que l'on doit la récurrence d'un schéma structurel qui comprend des personnages « surnaturels », présidant aux aventures du héros principal. Les épreuves et la récompense, la protection d'instruments magiques sont autant de motifs typiques du conte de fées, auxquels Schikaneder ajoute, comme on l'a dit, la présence d'un joyeux compagnon, simple et instinctif, appartenant au monde des « serviteurs » et qui forme un contrepoint à la quête du couple principal.

---

[10] Un exemple célèbre, qui nous concerne de près, est celui de Karl Giesecke, membre de la troupe, auteur de livrets pour Schikaneder, qui réclama plus tard la paternité de celui de *La Flûte enchantée*. L'affaire n'a jamais été complètement éclaircie… Il faut dire que l'époque ne se formalisait pas trop de plagiat. Giesecke lui-même n'avait-il pas largement plagié, quelques années plus tôt, une pièce de Friederike Sophie Seyle dans son livret sur *Obéron* (musique de Paul Wranitzky) ?
[11] On peut aujourd'hui en découvrir certains par le disque.

Pour *La Flûte enchantée*, Schikaneder utilise le dernier conte du *Dschinnistan* : *Lulu oder die Zauberflöte*. Ce conte n'était pas de la plume de Wieland, mais de celle de son beau-fils August Liebeskind. Un jeune prince, emporté par son désir de ramener de la chasse quelque tigre ou quelque lion sauvage, s'engage dans une forêt profonde. Il y rencontre une fée éblouissante de lumière, belle et dangereuse tout à la fois, qui l'envoie rechercher un briquet magique, instrument de sa puissance, dérobé par un enchanteur malfaisant. Elle lui donne une flûte pour le protéger dans sa quête. L'habile Schikaneder ne s'est toutefois pas contenté d'utiliser le matériel de ce conte – c'est dans tout le recueil de Wieland qu'il a puisé pour fabriquer son livret. Les trois enfants, le méchant Maure, le renversement des bons et des méchants : tous ces éléments sont tirés de divers autres contes du *Dschinnistan*. Là encore, Mozart et Schikaneder pouvaient compter sur la connivence du public, habitué à l'univers des contes de Wieland.

La Flûte apparaît donc comme une synthèse de presque tous les motifs et toutes les traditions de la vie théâtrale viennoise de son époque, au niveau du livret comme de la musique. Il est extraordinaire de constater à quel point l'aspect profondément philosophique et humaniste de l'œuvre cohabite naturellement avec le réseau de références sur lesquelles elle s'appuie, et même avec les ressources à disposition du Theater auf der Wieden au moment de la création. Ainsi, la prise en considération du contexte dans lequel est né *La Flûte enchantée* jette une lumière nouvelle sur le dernier chef d'œuvre de Mozart. Loin d'être isolé, celui-ci fait partie d'un vaste ensemble d'opéras dont il transcende, sans aucun doute, les lois et les conventions, mais dont l'existence était certainement nécessaire pour qu'il puisse voir le jour.

Mozart et la Franc-Maçonnerie

Le mouvement Franc-Maçon se développe au XVIIIe siècle dans tous les pays d'Europe. Il est une association de personnes qui croient en l'humanité et poursuivent un objectif philanthropique, de nature ésotérique et spiritualiste. En 1717 est fondée la Grande Loge de Londres, société secrète qui se voue à des activités sociales. Des symboles fondamentaux y sont conservés : partant du principe que Dieu est l'architecte de l'univers, l'initié subit une métamorphose qui le fait passer de la pierre brute au cube, et pour cela il faut le compas, le marteau et le fil à plomb. La Loge représente le Temple de Salomon que les Maçons doivent reconstruire, une société sans inégalités et sans discrimination. Cet édifice légendaire est d'ailleurs le plus bel exemple de géométrie sacrée : son harmonie est celle du Cosmos. Sa longueur et sa largeur, sa hauteur et sa profondeur reproduisent les proportions idéales de l'univers, le nombre d'or. Le Temple de Salomon est l'âme même de Dieu dans la pierre.

En France et outre-Rhin, la Franc-Maçonnerie se développe aussi, soit dans un courant ésotérique, soit selon une tendance plus rationaliste et progressiste, qui compte dans ses rangs Mozart et ses amis tels que Haydn et Beethoven plus tard. Mais comment concilier la religiosité de Mozart et son adhésion à la Franc-Maçonnerie?

Mozart n'a jamais fait allégeance à l'Eglise et surtout à ses représentants, et le Pape n'a pas encore condamné la Franc-Maçonnerie *ex cathedra* ; ses réticences n'ont donc pas valeur théologique. Mozart adhère à la Franc-Maçonnerie le 14 décembre 1784 au grade d'apprenti dans une loge viennoise, fondée par un de ses amis, mais il avait eu dès ses années salzbourgeoises des contacts avec des initiés. Dès 1768, un de ses *Lieder* est rattaché à l'univers maçonnique, de même pour la musique de scène de *Thamos*, commandée par un Maçon, et la Cantate K 429, où l'on peut entendre des anticipations de *La Flûte enchantée*. Son père entrera aussi dans une loge en 1785, sans doute poussé par son fils, ce qui prouve l'intérêt du compositeur pour la Franc-Maçonnerie. Il retrouve dans la loge viennoise nombre de ses amis, mais on ne sait pratiquement rien de ses pratiques maçonniques : sa correspondance a été censurée pour donner une image « pieuse » et catholique de Mozart. La réalité est que Mozart écrit à la commande, aussi bien de la musique religieuse que de la musique maçonnique. Lorsque, peu de temps avant sa mort, il travaille à la *Flûte*, il écrit aussi le motet *Ave verum* et le *Requiem*.

Quels sont les éléments maçonniques de sa musique ? La majeure partie de la musique dans les Loges n'était pas spécifiquement maçonnique, elle pouvait aussi être profane et permettait aux membres de chanter sans être musiciens. Il fallait tenir compte de cela, c'est pourquoi les cantates et les chants composés par Mozart s'achèvent la plupart du temps par un chœur qui reprend le dernier vers d'une strophe chantée avant par un soliste (voir l'air de Sarastro n° 10, « O Isis und Osiris »), et le compositeur n'hésite pas à puiser dans les mélodies populaires.

De façon plus complexe, on peut noter par exemple que la « seconde », intervalle le plus petit, symbolise l'étroitesse des liens fraternels, la « tierce » renvoie au nombre trois important pour la Franc-Maçonnerie, mais ce sont surtout le rythme et la tonalité qui sont spécifiques. Le nombre des bémols à la clé correspond à celui du grade. L'utilisation dans les initiations de la « batterie » (en musique, une batterie est une suite de notes détachées en arpèges sur un instrument à corde; pour les Francs-Maçons, elle est constituée d'un ou plusieurs signaux sonores obtenus, pour les officiers, en frappant du maillet et, pour les frères en tapant des mains) a son écho dans la musique de Mozart, par exemple dans l'ouverture de la Flûte. Les historiens de la Maçonnerie disent qu'il s'agit de la batterie réservée aux Loges d'Adoption, ces ateliers « mineurs » réservés aux femmes et travaillant sous la « protection » de Loges masculines. Pamina va bientôt gravir les échelons qui la mèneront, avec son compagnon, à l'initiation : il semble en effet que la question de la place de la femme aux côtés de l'homme ait été débattue à l'époque de Mozart dans les Loges et on la retrouve dans *La Flûte enchantée*.

On apprendra par son épouse Constance, en 1799, que Mozart avait un projet : fonder une nouvelle société secrète appelée « La Grotte », en référence à Rousseau et pour insister sur l'importance de la nature sauvage et bonne. Cette société aurait célébré la nature qui est en l'homme et qui l'entoure, les lois qui règlent le cosmos et qui devraient aussi régner sur le monde, qui fondent une société juste et permettent à l'homme d'être lui-même. Ce projet ne vit pas le jour, mais les opéras de Mozart sont fondés sur ces croyances et ces espoirs.

La Flûte enchantée au Festival d'Aix-en-Provence depuis sa création en 1948

1958 • 1959 • 1961 • 1963 • 1965 • 1971 • 1982 • 1989
1994 • 1995 • 1999 • 2001 • 2006 • 2009 • • • 2014



Die Zauberflöte **au Festival d'Aix en 2006**

DIRECTION MUSICALE Daniel Harding
MISE EN SCÈNE Krystian Lupa

Crédit photo - Elisabeth Carecchio ©



Die Zauberflöte **au Festival d'Aix en 2009**

DIRECTION MUSICALE René Jacobs
MISE EN SCÈNE William Kentridge

Crédit photo - Elisabeth Carecchio ©

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

DIE ZAUBERFLÖTE

Opéra en deux actes, *K.620*
Livret d'Emmanuel Schikaneder
Créé le 30 septembre 1791 au Theater auf der Wieden de Vienne

Nouvelle production du Festival d'Aix-en-Provence, coproduite avec De Nederlandse Opera et l'English National Opera

DIRECTION MUSICALE	**Pablo Heras-Casado**
MISE EN SCÈNE	**Simon McBurney**
ORCHESTRE	**Freiburger Barockorchester**

TAMINO	**Topi Lehtipuu**
PAMINA	**Mari Eriksmoen ***
PAPAGENO	**Thomas Oliemans**
	Josef Wagner
SARASTRO	**Christof Fischesser**
DIE KÖNIGIN DER NACHT	**Albina Shagimuratova**

* ancien artiste de l'Académie européenne de musique

Pablo Heras-Casado

Direction musicale

Le chef d'orchestre espagnol Pablo Heras-Casado se démarque par la variété des œuvres qu'il aborde, du grand répertoire lyrique et symphonique aux partitions les plus contemporaines. En 2011, il est nommé chef principal de l'Orchestre de St. Luke's à New York, pour un contrat de quatre ans comprenant une saison de concert annuelle au Carnegie Hall. Il a notamment dirigé des orchestres tels que le Berliner Philharmoniker, l'Orchestre symphonique de la radiodiffusion bavaroise, la Philharmonie de Los Angeles, les Orchestres symphoniques de Boston et de Chicago ainsi que l'Orchestre de Cleveland. Il a également été invité par le Mahler Chamber Orchestra, le Tonhalle-Orchester Zürich, l'Orchestre de l'Académie nationale Sainte-Cécile, l'Orchestre national d'Espagne et le Teatro Real de Madrid. En 2012/13, il est apparu pour la première fois au Deutsche Oper de Berlin et à l'Opéra de Frankfort, et a fait ses débuts aux Salzburger Festspiele. En 2013/14, il fera ses débuts avec l'Orchestre Philharmonique de New York, l'Orchestre de Philadelphie, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique et l'Orchester du Gewandhaus Leipzig – ainsi qu'au Metropolitan Opera, où il dirigera *Rigoletto* de Verdi. De retour au Carnegie Hall et au Caramoor Festival avec l'Orchestre de St. Luke's, il dirigera également la Symphonie N°9 de Beethoven lors du concert du jour de l'an à la Staatskapelle de Berlin. Il se produira aussi avec l'Orchestre symphonique de San Francisco, le Münchner Philharmoniker, le Royal Concertgebouw Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et l'Ensemble intercontemporain, et partira en tournée avec le Freiburger Barockorchester pour diriger une série de concerts et de représentations d'opéra au Théâtre Mariinsky. Avec ce même orchestre, il a par ailleurs enregistré les Symphonies n°3 et 4 de Schubert, parues chez Harmonia Mundi en septembre 2013. Lauréat du Forum des chefs d'orchestre lors du Festival de Lucerne en 2007, Pablo Heras-Casado est détenteur de la médaille d'honneur de la Fondation Rodriguez Acosta, et a reçu en 2012 la Médaille d'or du mérite de la part du Conseil de Grenade, sa ville natale, dont il est également ambassadeur honoraire. Son enregistrement en 2011 de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Kurt Weill au Real Madrid a reçu un Diapason d'Or.

Simon McBurney

Mise en scène

Artiste protéiforme, le metteur en scène britannique Simon McBurney s'est rapidement imposé sur les plus grandes scènes d'Europe grâce à ses spectacles de théâtre élaborés avec sa compagnie Complicite, avant de se tourner depuis peu vers l'univers de l'opéra.

Au théâtre, les spectacles qu'il met en scène s'appuient sur des textes qu'il écrit lui-même ou des œuvres d'autres auteurs qu'il adapte, tels Bruno Schulz (*La Rue des crocodiles*, 1992), John Berger (*Les Trois Vies de Lucie Cabrol*, 1994), Haruki Murakami (*L'Éléphant s'évapore*, 2003) et Junichirô Tanizaki (*Shun-Kin,* 2008). Mais Simon McBurney aime également s'emparer des classiques pour les revisiter, tels que : *Conte d'hiver* de Shakespeare monté en 1992, *Les Chaises de Ionesco* présenté dans le West End à Londres et sur Broadway à New York en 1998, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht, créé en 2002 à New York avec Al Pacino dans le rôle-titre, ou encore *Fin de partie de Beckett* monté en 2010. En 2012, il est artiste associé du Festival d'Avignon, où il met en scène *The Master and Margarita* (d'après Mikhaïl Boulgakov) sur la scène du Palais des Papes.

Le champ artistique de ce magistral « raconteur d'histoires », comme il se définit lui-même, ne connaît pas de limites. Si Simon McBurney s'impose comme un incroyable concepteur d'images scéniques, la puissance de son travail réside avant tout dans la profonde humanité qui s'en dégage. Pour lui, le spectacle doit être intrinsèquement humain, vivant, en mouvement, en aucun cas muséal ou répétitif. Il doit être le point de rencontre entre un artisanat traditionnel du plateau et des techniques nouvelles et sophistiquées, afin qu'advienne une polyphonie combinant les mots, les images, la musique, les idées et les histoires, tout en offrant aux acteurs et aux chanteurs un véritable espace de liberté.

Qu'il soit basé sur un classique, une adaptation ou un texte écrit par Simon McBurney, chaque projet nous parvient avec une étonnante clarté, résultat d'une vision personnelle et précise de l'œuvre conjuguée à une exploration iconoclaste. Car même s'il emprunte des chemins de traverse, le travail de Simon McBurney est toujours resté passionnément fidèle à l'auteur, au texte et aux pensées qui le sous-tendent. Il ne suffit pas, selon lui, d'avoir des idées ou des questions à proposer aux spectateurs, il faut aussi de l'habileté et de l'imagination pour faire vivre sur le plateau des narrations capables de mettre tous nos sens en éveil.

Ce caractère unique ne réside pas seulement dans le fait que ce théâtre porte une voix et une vision singulières, mais aussi dans le fait que, à l'instar de la musique, il opère simultanément à plusieurs niveaux. Ici, le texte et la dramaturgie, l'espace, la lumière et le son, les images, le rythme et l'action fonctionnent comme des harmonies, des contrepoints et des nuances. Et les acteurs, bien qu'uniques dans leur personnage et dans leur interprétation, tendent tous à créer un ensemble, une partition cohérente et puissante, qui peut être qualifiée d'orchestrale dans sa construction comme dans sa portée.

Il n'est donc pas étonnant que Simon McBurney ait depuis longtemps noué des collaborations avec le monde de la musique. Il a travaillé avec des compositeurs et des musiciens aussi divers que Peter Maxwell Davies, Esa-Pekka Salonen, Tom Waits, The Pet Shop Boys et The Emerson Quartet, donnant naissance à des œuvres singulières comme *The Noise of Time*, une étude du quinzième et dernier quatuor de Dmitri Chostakovitch présentée à l'Opéra de Paris en 2005. Après avoir longtemps résisté aux invitations des opéras, Simon McBurney a finalement accepté de mettre en scène *A Dog's Heart*, qui a connu un succès immédiat en 2010. Basé sur la nouvelle *Cœur de chien* de Mikhaïl Boulgakov et mis en musique par Alexander Raskatov, *A Dog's Heart* a été produit par le De Nederlandse Opera d'Amsterdam, puis présenté à l'English National Opera de Londres. Il est donné en 2013 à La Scala de Milan et plus tard au Metropolitan Opera de New York. Fort de cette première collaboration, Simon McBurney est retourné cette année au De Nederlandse Opera pour y monter *Die Zauberflöte*, coproduction avec le Festival d'Aix en Provence, qui y sera présentée en juillet 2014. Il a également été invité par le Metropolitan Opera de New York pour mettre en scène une nouvelle pièce du compositeur argentin Osvaldo Golijov, sur un livret du cinéaste mexicain Guillermo del Toro.

Parallèlement à ses activités d'écrivain et de metteur en scène au théâtre, Simon McBurney mène une carrière d'acteur au cinéma, en Angleterre comme aux États-Unis.

Freiburger Barockorchester

Orchestre

L'Orchestre baroque de Fribourg, qui peut se prévaloir de vingt ans de succès, est l'invité privilégié de très nombreux théâtres d'opéra et salles de concert. L'agenda de ses prochaines apparitions suffit à prouver la diversité des répertoires qu'il aborde (du baroque à la musique actuelle), des effectifs qu'il adopte comme des territoires qu'il couvre (de Fribourg à l'Orient lointain). Le credo de l'Orchestre baroque de Fribourg reste pourtant inchangé : fondé sur la créativité de chacun de ses membres, il les incite à interpréter une composition de la façon la plus vivante et expressive possible – ce qui amène d'ailleurs chaque pupitre à répondre à de fréquentes demandes de prestations solistes.

Un jeu raffiné mais d'une puissante unanimité est ainsi devenu la marque déposée de l'ensemble : « l'Orchestre baroque de Fribourg est un diamant d'un éclat exceptionnel. A travers la technique, la maîtrise des instruments, des parties solistes, l'interprétation "historique" prend chez lui tout son sens : éclatante et pure, transparente et claire, délicate dans le phrasé et l'articulation, débarrassée de toute emphase, elle donne à entendre chaque détail, tout en nous immergeant dans un cosmos musical d'une incommensurable richesse. Ouvrez grand vos oreilles, c'est ainsi que la musique sonne ! » (*Salzburger Nachrichten*, janvier 2009).

Le FBO collabore régulièrement avec des artistes tels que René Jacobs, Andreas Staier et Thomas Quasthoff, et entretient une complicité particulière avec l'éditeur Harmonia Mundi. Complicité concrétisée par la parution de très nombreux disques et l'obtention de différents prix, tels le ECHO Classical German Music Prize 2011, le Gramophone Award 2011, le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, l'Edison Classical Music Award 2008, l'ECHO Classical German Music Prize 2007 ou le Classical Brit Award 2007.

Sous la direction artistique de ses deux leaders, Gottfried von der Goltz et Petra Müllejans, et la baguette de chefs d'orchestre choisis, le FBO offre une centaine de productions annuelles, dans une variété de formations allant de l'effectif de chambre à l'orchestre d'opéra. Selon le régime d'un ensemble autogéré, il propose ses propres saisons de concerts au Concert Hall de Fribourg, à la Liederhalle de Stuttgart, à la Philarmonie de Berlin et en tournées mondiales.

En 2013, il prend le relais du London Symphony Orchestra en entamant une résidence de quatre années au Festival d'Aix-en-Provence.

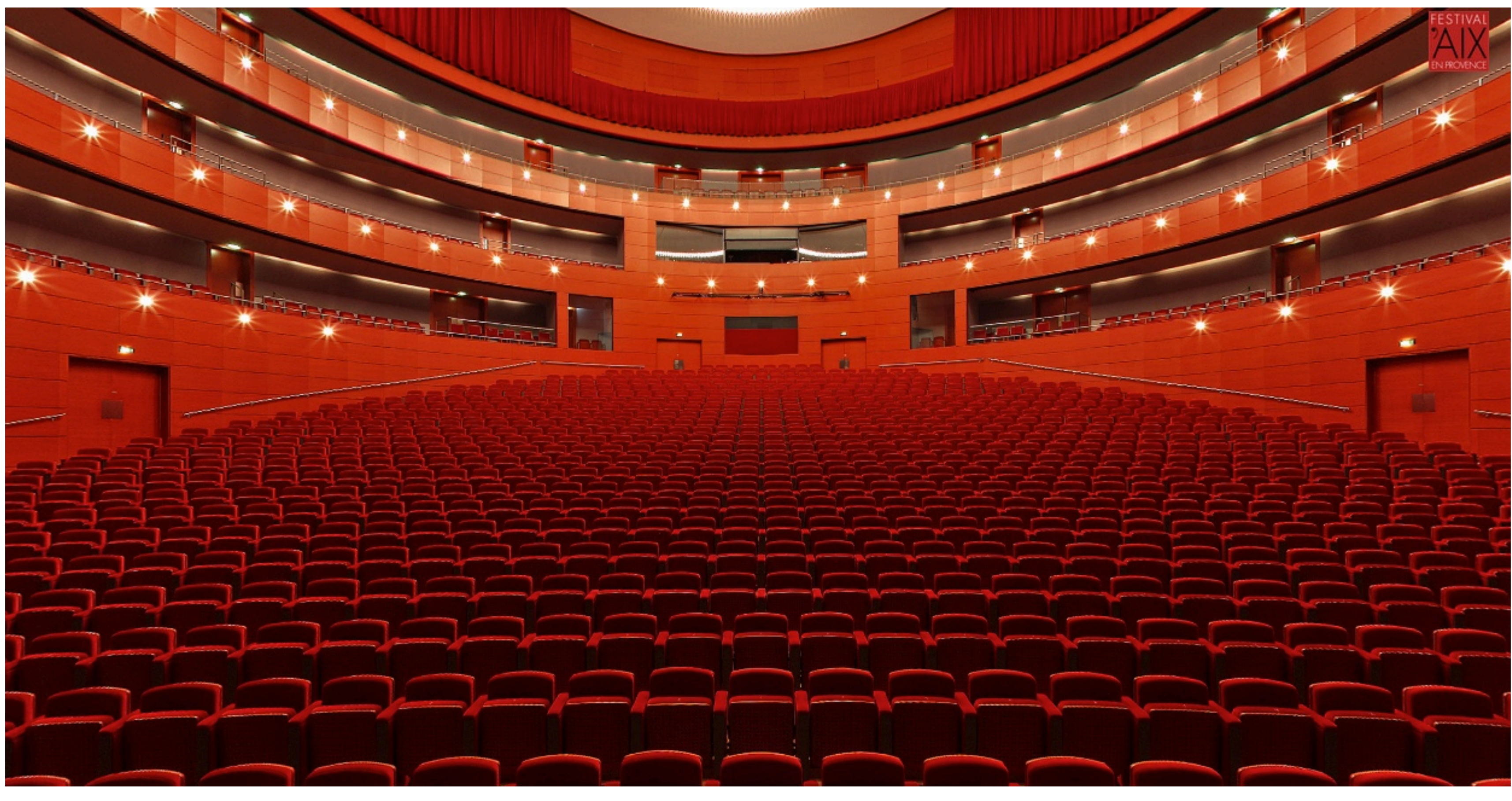
Le Grand Théâtre de Provence

la scène de *Die Zauberflöte* en juillet 2014

Conçu par Vittorio Gregotti, ce théâtre a été inauguré en juillet 2007 par le Festival d'Aix-en-Provence avec *Die Walküre* de Richard Wagner.

Le bâtiment entièrement courbe, situé entre la ville moderne et le centre historique, contient une salle de 1350 places, dont 950 en parterre.





Die Zauberflöte au Festival d'Aix-en-Provence

en co-production avec De Nederlansde Opera et English National Opera

Dans cette mise en scène de Simon McBurney, une interprétation innovante sera apportée à cet opera qui compte parmi les plus connus de tout le repertoire lyrique. Sans en révéler tous les aspects dès maintenant, deux éléments du spectacle peuvent être signalés :

- l'orchestre, sorti de la fosse pour être plus visible, participera directement à l'action scénique

- le spectacle sera parcouru de projections spectaculaires, cette technique étant devenue l'un des signes distinctifs du travail du metteur en scène Simon McBurney.

Vous pourrez également retrouver plusieurs extraits vidéo du montage de *Die Zauberflöte* au De Nederlandse Opera, où une première version du spectacle a déjà été donnée en décembre 2012, sur le site suivant :

http://www.youtube.com/user/DeNederlandseOpera?feature=watch



***Die Zauberflöte* au De Nederlandse Opera 2013, photos de Clärchen & Matthias Baus**

Pistes pédagogiques à l'intention des enseignants du premier degré

Préambule

L'opéra à l'écoute du sensible

Les informations données au fil de ce dossier sont autant d'occasions de saisir un fil pour que les enfants ne se sentent pas désœuvrés lors de la représentation. Les références y sont nombreuses, et il appartient à chacun des destinataires de ce document de tisser le fil selon sa propre sensibilité, selon son propre rapport au genre.

Pour que les éléments spécifiques à l'œuvre soient abordés, peut-être serait-il judicieux de s'assurer d'une écoute éclairée sur le genre de l'opéra (1).

L'opéra est une aventure proposée à tous nos sens, rendus disponibles par une série de rituels (accordage de l'orchestre, ouverture, découverte des décors, airs de virtuosité imprimés dans l'inconscient collectif et dont l'exécution est plus ou moins saluée…), et alors soumis à de grandes surprises (choix de mise en scène, d'interprétation textuelle et musicale…).

Une même histoire, racontée depuis des siècles. A chaque fois révisée, mise en perspective avec un monde extérieur en perpétuelle mutation. Etre acteur de l'opéra, pour les petits comme pour les grands, c'est s'ancrer dans les codes de son temps et donner voix à des œuvres intemporelles, c'est être à la fois témoin d'un acte passé et acteur d'un présent singulier.

C'est donner la chance à l'œuvre de se redire sans jamais se répéter, croire qu'à travers le temps, le sens profond des choses est toujours le même.

Pour donner force à l'œuvre, il faut se projeter à l'époque de sa création. Ou du moins faire prendre conscience aux enfants de l'impact que pouvait avoir le spectacle vivant avant l'avènement du visuel et les possibilités de diffuser en dehors des espaces dédiés.

Au-delà de l'apport culturel, la réussite de cette initiation à l'opéra tient à ce que l'enfant fasse face sans défenses à ses émotions et à son jugement critique, qu'il prenne confiance en son assentiment, afin qu'il puisse songer librement à reconduire cette expérience par lui-même.

Il s'agit alors d'aiguiser ses sens, l'ouïe et la vue, d'entendre et de voir, d'écouter et d'observer, de lier les deux par l'expression de son imaginaire et de ses émotions, et de se former un goût.

Pourquoi la flûte nous enchante-t-elle ?

« En dehors de la légitimité historique des flûtes dans nos musiques traditionnelles, qui est réelle mais dont on peut très bien se passer, il existe bien des raisons d'être fasciné par ces instruments : instrument qui peut combiner la plus grande simplicité d'aspect avec la musique la plus raffinée, instrument universel du berger et du nomade, des déserts et des forêts, instrument « démocratique » accessible à tous par son faible coût ou sa fabrication peu technologique, instrument d'apprentissage et d'initiation, ou instrument des grands maîtres inspirés, instrument du solitaire ou de l'orchestre,…

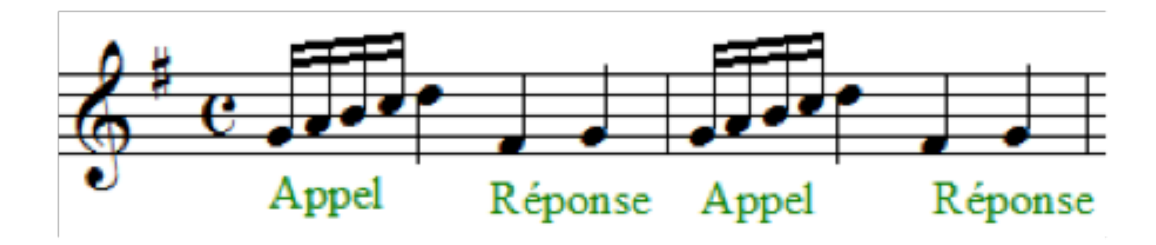
1. A titre d'exemple, voici un ouvrage plaisant et accessible : Vincent Borel, *Un curieux à l'opéra*, Actes Sud, 2006

Les flûtes accompagnent l'humanité depuis la nuit des temps, et font partie des instruments retrouvés par les archéologues étudiant la préhistoire. Elles tirent leur forme des matériaux les plus variés : os, bois, corne, pierre même, terre cuite, porcelaine, métal et maintenant matières plastiques, mais surtout bambous et roseaux de toutes espèces offrant leurs magnifiques tubes prêts à l'usage et tous différents, donnant à chaque instrument une couleur sonore personnelle.
A travers les temps et les lieux, les flûtes ont été chargées de riches significations symboliques : emblème du monde pastoral permettant le dialogue surnaturel avec les animaux, métaphore de l'oiseau, instrument de la séduction amoureuse (flûte d'amour des indiens d'Amérique du nord), symbole sexuel (certaines flûtes sud-américaines se jouent par paires mâle/femelle), instrument charmant les êtres vivants (voir le conte du joueur de flûte charmant les rats et les enfants), symbole spirituel (pour les soufis musulmans) du souffle divin, de l'esprit qui anime la matière, lui donnant la vie en la traversant…
Il est certain que la proximité avec le souffle vivant d'où elle est directement issue, dont elle n'est que la manifestation amplifiée et modulée, explique la puissance d'émotion contenue dans la musique de flûte. En ceci, elle est très proche de la voix, du chant. En jouant, le musicien lui-même peut sentir l'instrument vibrer sous ses doigts, ainsi que le souffle qui le traverse, mis en mouvement à partir du ventre.

Du son suraigu des fifres sur les champs de bataille ou dans les fêtes de rue, aux sons moelleux d'une flûte traversière grave, du son « mugissant », riche en souffle et en harmoniques d'une tarka bolivienne ou d'un ney oriental, des trilles imités du rossignol à l'accompagnement grommelé des flûtistes d'Europe Centrale, des courbes et volutes des joueurs indiens de bansuri au staccato des flûtes de Pan andines, l'éventail des timbres et des modes de jeu est infini. » (2)

Beaucoup d'enseignants utilisent des rituels pour passer d'une activité à l'autre (activité par petits groupes à classe entière), d'un état à un autre (reconcentrer les élèves après un événement qui entraîne l'agitation…).
Cette année pourrait bien être celle de la flûte, et le motif musical votre outil rituel.
Qu'il s'agisse d'une courte mélodie imaginée par vos soins ou d'un motif de l'œuvre, n'oublions pas combien la musique adoucit les mœurs, et combien la flûte nous enchante.

Ex. : motif de Papageno, 1ère exposition **Acte 1, scène 2** *Der Vogelfänger*



Ecoutes au fil de l'histoire…

Comment présenter l'œuvre en classe ?

La littérature pédagogique sur *La Flûte enchantée* abonde. Il existe de nombreux travaux de vulgarisation de l'argument (bande dessinée, film, livres CD illustrés…).

Je propose ici comme support de travail un livre CD illustré (3) destiné au jeune public. Il propose une trame narrative simple sans rien perdre des détails de l'argument, ainsi que des extraits musicaux de belle qualité. Les paragraphes titrés nous aident à mieux nous situer dans l'intrigue.

2. CRMT du Limousin, http://www.crmtl.fr

3. *La Flûte enchantée un opéra de W.A Mozart* raconté par Philippe Morier-Génoud, Grand Répertoire, Gallimard Jeunesse musique.

Un temps d'appropriation de l'outil est nécessaire à l'enseignant, afin de se substituer à la narration enregistrée et de donner vie au récit.

On peut facilement segmenter l'histoire afin de livrer le récit en plusieurs temps. Je vois pour ma part trois phases de valeur inégale dans le contenu :

- La mission : « *Où le prince rencontre un dragon* » à « *Papageno pense voir le diable* »
- L'initiation : « *Tamino commence les épreuves* » à « *Papageno accepte le mariage* »
- La résolution : « *Tamino et Pamina triomphent des dernières épreuves* » à « *Où tout est bien qui finit bien* »

Les extraits musicaux correspondant aux scènes sont indiqués en marge de chaque page. C'est à chaque enseignant que revient le choix de les faire tous entendre ou non, car il y a en tout 20 extraits.

Lors des temps musicaux, la réceptivité des enfants tient pour beaucoup à l'écoute induite par le narrateur, qui doit se donner pour objectif d'habiter sa propre perception. En somme, l'écoute musicale ne peut être le temps de recentrages nécessaires des comportements ou de maniements logistiques.

Si l'histoire est présentée par segment, il peut être judicieux d'introduire chaque temps consacré à la découverte de l'œuvre par un « signal sonore ».

Il peut alors s'agir du début de l'ouverture, qui s'effacera doucement après le temps d'installation pour laisser place à la narration. Ou bien d'un son d'accordage d'orchestre, qui pourrait lui aussi créer du lien avec le déroulement de la représentation.
Car le temps d'accordage, au-delà de son aspect nécessaire, représente une entrée dans la sphère poétique musicale, une première immersion vibratoire qui nous transpose de notre rôle quotidien à notre rôle d'auditeur.

Dessine-moi ce que tu vois, montre-moi ce que tu entends

Comment utiliser la musique en classe lors d'activités de création ?

Il peut être porteur d'associer l'écoute à un temps d'expression et de création. Au cours de cette activité de dessin, je propose de mettre en perspective la représentation concrète que chacun se fait du personnage et des formes abstraites représentant le discours musical.

Déroulé :

1) Ecoute de l'extrait

O zittre nicht – Du wirst… Récitatif et Air de la Reine de la Nuit- 1er Acte

N° 4 : Récitatif et air
LA REINE
Ne tremble pas, mon fils chéri !
Tu es pur, sage et bon.
Un jeune homme tel que toi
saura consoler ce douloureux coeur de mère.
J'ai été condamnée à souffrir
quand ma fille me fut ravie.

Avec elle tout mon bonheur est perdu.
Un scélérat l'a enlevée.
Je la vois encore trembler,
je vois son agitation apeurée,
son anxiété, son effroi
et ses timides efforts !
Il a fallu qu'on l'enlève sous mes yeux.
« Ah ! aidez-moi !» fut tout ce qu'elle dit,
mais ses plaintes étaient vaines,
car j'étais impuissante à l'aider.
Tu iras la délivrer
tu sauveras ma fille,
et si je te vois vainqueur,
alors elle sera tienne pour toujours !

(Elle disparaît, suivie de ses Dames, tandis que le tonnerre gronde encore…)

La lecture du texte peut être associée à une première écoute, en prenant soin de faire coïncider l'ordre donné à Tamino avec le mouvement vif de la fin de l'air (Tu iras/*Du wist*, changement d'intention annoncé par le pupitre de cordes)

2) Echange

Qui chante ? La Reine. Elle règne sur l'empire de la nuit (étoiles, lune, astres…).
Quel est son message ? Elle est triste, plaintive, puis elle devient autoritaire, elle réclame justice, la colère la domine !

Le livret précise avant que l'air débute :
« *Scène 6 – la reine est assise sur un trône orné d'étoiles brillantes* »

L'enseignant note au tableau toutes les informations évoquées en s'appuyant sur le texte de l'extrait, les didascalies du livret, le champ lexical de la nuit, et le caractère du message.

3) 2ème écoute

Les enfants dessinent en musique le personnage de la reine de la nuit.

4) 3ème écoute

Maintenant que nous savons qui nous parle, écoutons de plus près ce que le personnage nous dit. A l'aide de formes et de couleurs, nous allons tenter de dessiner ce que nous entendons. Il s'agit de représenter spontanément ce que nous évoque la musique, portée par le timbre de la voix, le caractère de la mélodie et de l'accompagnement, la couleur de l'orchestre. Et ce sans le verbaliser.

Après avoir proposé cette activité, j'ai été étonnée de la diversité et de la richesse des productions. Une précision s'impose quant à l'état d'esprit dans lequel chaque participant se lance dans cette aventure d'expression : il n'y a pas un unique résultat attendu, comme il n'y a pas une manière d'écouter et de sentir.

Le voyage de l'œuvre à travers les temps et l'espace

Malgré les références à l'Egypte ancienne, l'action n'est située ni dans le temps, ni dans l'espace. Les éléments merveilleux, le plaisir que l'on a à porter un regard nouveau sur l'œuvre à tout âge de la vie, le caractère si dessiné des personnages, font de *La Flûte enchantée* une œuvre qui s'offre à l'audace et l'ingéniosité de nombreux artistes.

Voyageant à travers les genres musicaux et des langages visuels, l'œuvre affirme son universalité.

1) A travers l'image





A plus de 30 années d'écart, deux réalisateurs fascinés par l'œuvre l'ont portée à l'écran.

En 1975, Ingmar Bergman créé une version filmique d'une grande beauté, érigée dès lors en référence. Un film qui respecte scrupuleusement le livret original d'Emanuel Schikaneder, tourné sur une scène de théâtre, usant d'outils cinématographiques pour nous orienter vers le regard du spectateur, ou vers le déroulé des événements en coulisses.

En 2006, c'est au tour de Kenneth Branagh. Il transpose l'action durant la 1ère Guerre Mondiale, ajoute, retire, substitue des éléments du livret qui est ici chanté en anglais, pour nous livrer une version somme toute assez fidèle à l'âme et au sens profond de l'œuvre. Les images sont superbes, l'esthétique moderne, les mouvements dynamiques de la caméra et les images convoquées subliment le mouvement musical.

Si le visionnage d'une de ces deux œuvres trouvait place dans le cadre scolaire, la vision de Kenneth Branagh saurait parfaitement séduire le jeune public grâce à sa modernité et sa légèreté.

Exemple : étude comparée de la scène d'ouverture

Comment créer l'intrigue autour de la mise en scène ?
(Ou comment ce que l'on voit influe sur ce que l'on entend…)

Livret :

Le décor représente un paysage rocheux, planté d'arbres çà et là ; un temple circulaire et, de chaque côté, des montagnes praticables.
Scène 1
Tamino, revêtu d'un splendide habit de chasse japonais, descend d'un rocher à droite, il tient un arc mais n'a pas de flèche ; un serpent le poursuit. Entrent ensuite les trois Dames.

<u>Ouverture</u>

Bergman (1975) : Montage dynamique, gros plan sur les spectateurs. Le public se compose d'une grande variétés de de personnes de tous âges, les visages affichent des réactions variées. C'est très exactement la situation que vivront nos jeunes spectateurs.

Branagh (2006) : L'ouverture sert ici à planter le décor visuel et musical.
Sur un champ de bataille, l'orchestre composé de soldats avance. Le combat bat son plein, et nous mettons du temps à identifier notre héros.

Le monstre

Bergman (1975) : Le rideau s'ouvre sur un décor de théâtre classique représentant une forêt. Notre héros, vêtu d'un habit noble et doré, est poursuivi par un monstre tel qu'on l'imagine dans les contes, un dragon immense et vert.

Branagh (2006) : Dans une tranchée, le soldat Tamino est confronté à la fumée nocive d'une grenade. Le monstre prend ici la forme de volutes de fumée menaçantes.

Apparition des trois Dames

Bergman (1975) : Les trois Dames apparaissent en fond de scène, habillées de noir, armées de lances.

Branagh (2006) : Nous assistons à l'apparition merveilleuse des trois Dames, qui se matérialisent sous nos yeux.

Confronter les enfants à deux visions très différentes de l'œuvre leur permet d'évaluer l'étendue des choix que le metteur en scène a à faire durant la création.

Quels choix fera Simon McBurney, metteur en scène de la production du festival d'Aix en 2014, pour représenter les personnages ? Dans quel décors nous placera-t-il ?
Quels choix ferait chaque élève pour cette scène d'ouverture ?

2) A travers le son

Une horde de marimbas prennent la place de l'orchestre symphonique, un chœur de femmes africaines s'empare du chant des violons, Papageno est un chanteur traditionnel tyrolien… La partition de *La Flûte enchantée* a elle aussi rencontrée de bien drôles d'oiseaux.

Voici de quoi permettre l'embarquement aux derniers réfractaires à la voix lyrique et à la musique classique.
Ces supports pourraient nourrir la possibilité d'écouter plusieurs versions d'un même air et de pouvoir en discuter (similarités de la mélodie, différences des instruments, de la langue chantée…)

Quelques exemples :

- **Impempe Yomlingo,** une *Flûte enchantée* taillée en Afrique

« *Dornford-May crée la compagnie Isango Portobello, en 2006 dans un township du Cap, pour réaliser une double inculturation : amener la culture de l'élite dans les quartiers populaires et adapter les grands classiques occidentaux aux canons artistiques de l'Afrique. Interprétée exclusivement par des artistes noirs,* La Flûte *a été strictement respectée, son texte traduit en anglais et en xhosa.*
*Abraham et Dornford-May renouent ainsi avec l'innovation qu'elle fut en son temps : levier d'émancipation populaire, dans la mouvance des Lumières (*Aufklärung*), elle entendait démocratiser la culture dans les milieux populaires, en utilisant les langues vernaculaires (l'allemand, alors).* » (4)

- ***La Flûte enchantée***, une version jazz dans un arrangement de **Laurent Dehors**

« Opéra revisité : La Reine de la Nuit, Papageno, le Prince Tamino, Pamina… Tous sont là dans cette version revisitée à la sauce jazzy du célèbre opéra de Mozart : délirant, déjanté, mais toujours fidèle à l'esprit du compositeur, ce spectacle musical, composé de quatre musiciens et d'une chanteuse propose une relecture drôle, impertinente dans une mise en scène pleine d'invention propre à séduire petits et grands. » (5)

4. Les trois coups.com, Journal du spectacle vivant, http://www.lestroiscoups.com/

5. Site de la compagnie « Tous Dehors » : http://www.tous-dehors.com/chap/index.php?idch=6

Une histoire faite de tant et tant d'histoires

La Flûte enchantée foisonne d'actions en tout genre. La trame du récit est complexe. Une histoire de prince et de princesse, en somme d'**amour**, qui grâce à leur désir de retrouver l'être aimé, mais aussi grâce à l'**intervention du merveilleux**, entament un **parcours initiatique** en quête de sagesse, servant aussi une cause qui les dépasse dans le **combat entre les forces de la sagesse et celles de la passion**.

Les personnages sont des archétypes que l'on retrouve dans de nombreux contes traditionnels. Les ressorts narratifs sont eux aussi ceux du conte traditionnel. Mais la forme ne l'est pas. Le livret cumule toutes les recettes de l'inconscient populaire, créant un objet à la fois familier et complexe.

« *Dans une comédie tout doit être ordinaire et naturel ; dans un opéra tout doit être extraordinaire, et au-dessus de la nature. Rien ne peut être trop fabuleux dans ce genre de poésie* » (6)

Ainsi, une fois l'argument maîtrisé par les élèves grâce à une lecture linéaire entrecoupée d'écoutes, l'enseignant peut mettre l'histoire en perspective avec un conte de son choix selon l'élément qu'il veut mettre en évidence :

- *Le joueur de pipeau d'Hamelin* (jolie version rimée par Bernard Noël d'après le conte de Robert Browning) : l'enchantement par la musique, plus spécifiquement par la flûte.
- *Cendrillon* Charles Perrault : éléments merveilleux (objets et personnages), quête amoureuse, affranchissement de sa condition première, marâtre…
- *La montagne aux 3 questions*, conte populaire vietnamien : court récit initiatique, qui pose la question de savoir comment grandir au cours d'épreuves, et comment faire preuve d'abnégation.

Etc.

Autour du chiffre 3

Le chiffre 3 tient une place importante dans l'œuvre, qui se perçoit aisément. Ainsi, l'œuvre s'ouvre sur trois accords majestueux, les trois Dames accompagnent le départ, les trois enfants conseillent, donnent pour dernière ordonnance à Tamino d'être ferme, patient et discret (soit trois qualités essentielles), nos héros se livrent à trois preuves au sein du temple de Sarastro… Est-il besoin de poursuivre l'énumération ?

Un élément de plus dont peut s'emparer notre jeune spectateur afin de tirer le fil de l'œuvre.

Ainsi en classe, nous pourrons nous amuser à lister toutes ces choses qui vont par trois :

- Passé, présent, futur
- Petit, moyen, grand
- Matin, midi, soir
- Père, mère, enfant
- Couleurs primaires : le jaune, le vert, le bleu
- Eau, air, feu
- Froid, tiède, chaud
- Avant, pendant, après
- Les trois mousquetaires
- Les trois petits cochons
- Les trois mages
- …

6. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, 1668

Haïku musical

Objectif : Créer un objet musical évanescent en trois phrases.

Traditionnellement, le haïku, modèle poétique japonais, se compose de trois courts vers.

Déroulé : Un élève improvise une phrase musicale (de longueur libre). Un second élève répond à son appel par une autre phrase improvisée. Les deux élèves improvisent une 3ème phrase en mêlant leur chant, comme une rencontre et une conclusion du dialogue instauré.

Cette activité ne nécessite pas de compétences musicales techniques, et donne lieu à de très beaux moments d'expression musicale. Il faudra au préalable trouver un moyen de mettre les élèves en confiance, dans une écoute bienveillante, peut être en proposant quelques phrases improvisées librement par l'enseignant, que les élèves répéterons, sous forme de « je fais, vous faites ».

Activité de dessin :

Exemple illustrant l'activité :



Il n'y a qu'à l'opéra que…

Activité : compléter cette liste, avant ou après la représentation :

… une personne peut chanter sans micro devant une salle de 2000 personnes.
… trois personnes peuvent chanter en même temps des mots différents et se faire quand même comprendre (acte1, scène1, *Ich sollte fort !*, les trois Dames).
… on ne voit que des instruments sans électricité.
… on parle et chante dans différentes langues européennes (allemand, italien, français…) partout dans le monde (Pékin, New York, Manaus, Tokyo…).
… tous les participants au spectacle peuvent avoir toutes les nationalités du monde en même temps.
… on joue régulièrement et simultanément dans le monde des airs vieux parfois de trois siècles !
(ex : où se joue *La Flûte enchantée* en 2013 et 2014 ?)
… qui dispose souvent de bâtiments parmi les plus beaux, dédiés majoritairement à ses représentations partout dans le monde et parfois très modernes (Sydney, Dubaï). Il y a des opéras sur tous les continents de la planète !
... qui abritent les meilleurs orchestres, chanteurs et danseurs du monde (Paris, Moscou…).

L'ouverture de *La Flûte enchantée*

L'ouverture de *La Flûte enchantée* a été écrite à la fin de l'opéra. Dans un sens, elle est un résumé de l'action qui se déroule par la suite. Composée d'une introduction lente, elle est suivie par une partie rapide débutant par une exposition de fugue et suivant par la suite le plan d'une forme sonate. Elle symbolise ainsi le déroulement du voyage intiatique tel qu'il sera réalisé à l'intérieur de l'opéra. La forme rapide de l'ouverture nous projette dans ce temps progessif qui permettra aux différents personnages de réaliser leur être profond. On peut faire un parallèle entre la forme de l'ouverture et le livret. La version utilisée pour cette séquence pédagogique est celle du London Philharmonic Orchestra disponible sur itunes (1).

L'ouverture : un résumé de l'action

Acte I		
Récit	Partie	Minutage
Tamino déguisé en prince japonais arrive sur scène poursuivi par un serpent géant. Il s'évanouit. Trois dames de la Reine de la Nuit surgissent et admirent le beau jeune homme.	Introduction lente : adagio	Du début à 1 :08 mn
L'oiseleur Papageno survient très gai. Il se trouve nez à nez avec Tamino et lui dit que c'est lui qui a tué le serpent. Les trois Dames surgissent et cadenassent Papageno pour le punir d'avoir menti. Elles donnent à Tamino un portrait de la princesse Pamina dont il tombe immédiatement amoureux.	Exposition de fugue ou thème 1	De 1 :08 à 1 :38 mn
La Reine de la Nuit apparaît dans toute sa majesté. Elle demande à Tamino d'entreprendre un voyage afin de délivrer sa fille Pamina enlevée par Sarastro dont elle dresse un terrible portrait.	Développement : tutti d'orchestre	De 1 :39 à 1 :59 mn

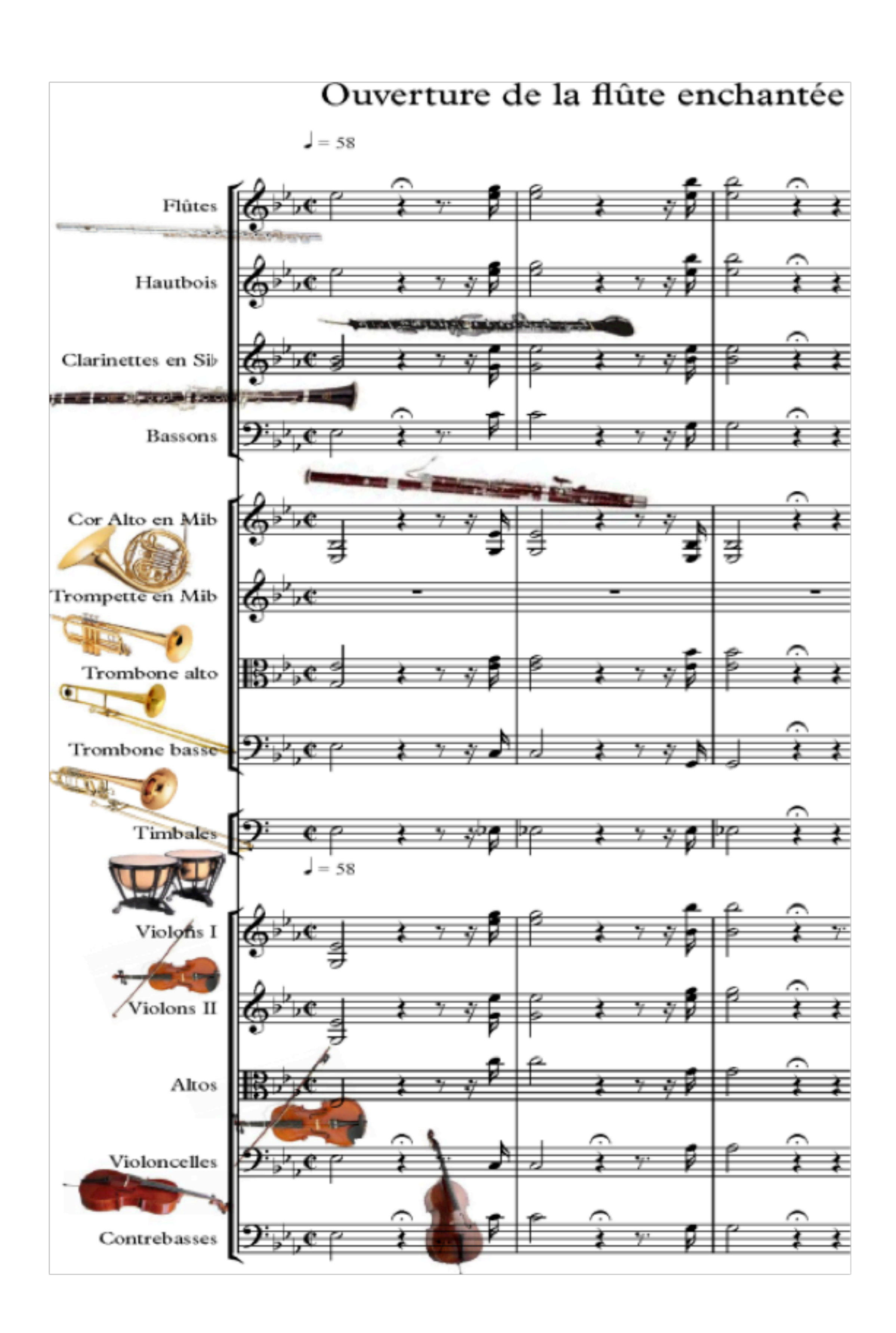
1. *Les 50 plus grands morceaux de la musique classique*, London Philharmonic Orchestra, dir. David Perry

Acte I (suite)		
Récit	Partie	Minutage
Les trois Dames de la nuit surviennent et délivrent Papageno. Elles donnent une flûte enchantée à Tamino et un *Glockenspiel* à Papageno.	PONT	De 1 :59 à 2 :15 mn
Changement de décor : C'est une somptueuse salle égyptienne. Le gardien Monostatos tente de mettre aux fers la princesse Pamina terrifiée car elle ne répond pas à ses avances. Papageno surgit et le fait fuir. Papageno et Pamina font connaissance.	Thème 2	De 2 :15 à 2 :43 mn
Tamino, devant le temple de la sagesse, écoute les trois Garçons. Il rencontre un prêtre qui lui explique la nature bienfaisante de Sarastro.	Partie finale	De 2 :43 à 2 :54 mn
Rencontre et coup de foudre entre Tamino et Pamina. Monostatos tente de les séparer.	Conclusion du premier acte	De 2 :54 à 3 :02 mn

Acte II		
Récit	Partie	Minutage
Tamino et Papageno sont dans une petite cour d’un temple dans le style de l’ancienne Egypte. Ils font le serment de se soumettre aux épreuves.	Adagio	De 3 :05 à 3 :22 mn
Rencontre entre Pamina et sa mère qui lui demande de tuer Sarastro (fameux air de la Reine de la Nuit). Monostatos a tout entendu et tente de les faire chanter.	Premier développement	De 3 :22 à 3 :56 mn
Epreuve du silence qui commence pour Tamino et Papageno.	Silence dramatique dans la partition	De 3 :56 à 3 :57 mn
Tamino et Papageno ne peuvent plus parler. Désespoir de Pamina.	Second développement	De 3 :57 à 4 :34 mn
Tamino va connaître une nouvelle vie. D’autres épreuves l’attendent.	Réexposition	De 4 :34 à 5 :18 mn
Papageno rencontre sa Papagena.	Second thème	De 5 :18 à 5 :55 mn
Dernières épreuves. Glorification du couple conduit vers la lumière.	Coda triomphale	De 5 :55 à la fin
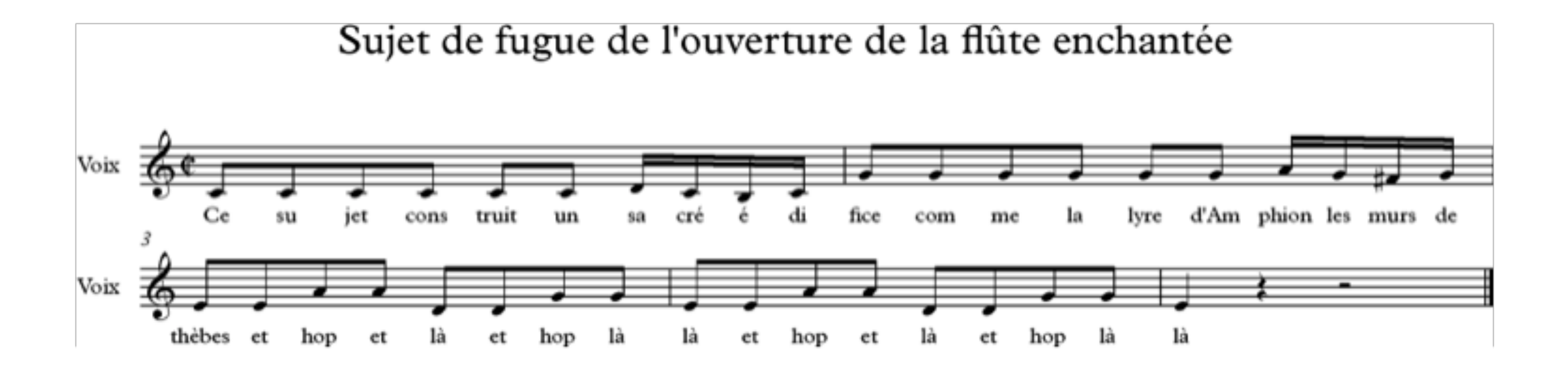
Timbres et espaces

L'orchestre de Mozart est un orchestre classique d'une grande simplicité. La partie lente introductive est un bel exemple d'ouverture solennelle préludant à la fugue bien ordonnée qui va suivre. On pourra écouter chaque instrument afin de déterminer le rôle architectural de chacun d'entre eux à l'intérieur de la polyphonie. Quelque chose se construit sans qu'on comprenne bien où l'on va, contrairement à la fugue qui suit ; c'est un bel exemple de représentation classique du chaos. A l'époque des Lumières, le chaos est l'état antérieur à l'organisation des choses. L'artiste, grand ordonnateur de la matière mise à sa disposition crée un monde de raisonnement empreint d'une grande logique. La fugue est un bel exemple de mise en ordre très organisée d'un matériau sonore.
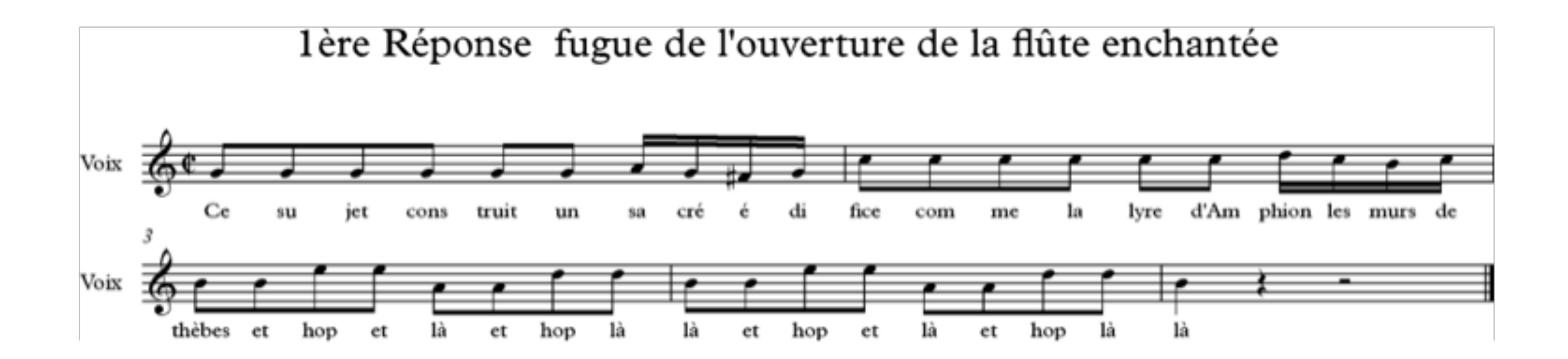


Domaine de la forme
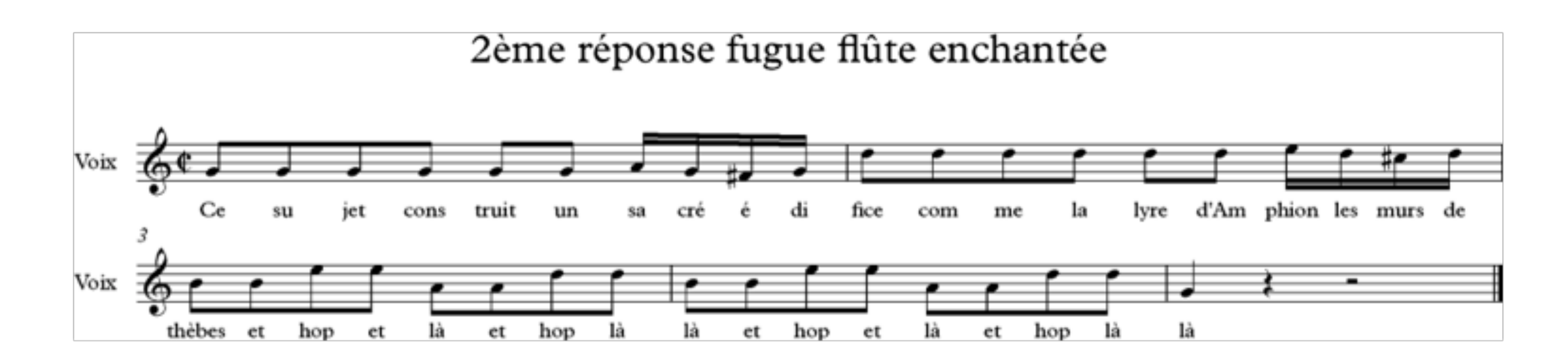
Le sujet de la fugue lui-même, que l'on peut assimiler à un bruit de marteau taillant la pierre, représente l'idée de « maçons » au travail. Ce sujet n'est pas de Mozart, c'est un emprunt d'une sonate de Clémenti op 43 n°2 qui a été jouée par son auteur devant sa majesté impériale Joseph II en 1781, soirée à laquelle Mozart était présent.
Pour se l'approprier, plaçons-y des paroles et construisons une fugue avec un accompagnement piano :



À ce sujet correspond une première réponse:



Puis une deuxième réponse:



Accompagnement piano exposition fugue

Ce su jet cons truit un sa cré é di fice com me la lyre d'Am phion les murs dethèbes et hop et là et hop là là et hop et là et hop là

5 ce su jet cons truit un sa cré é di fice com me la lyre d'Am phion les murs dethèbes et hop et là et hop là là et hop et là et hop là

là

9 là

Ce su jet cons truit un sa cré é di fic com me la lyre d'Am phion les murs de

2

14 thèbes et hop et là et hop là là et hop et là et hop là

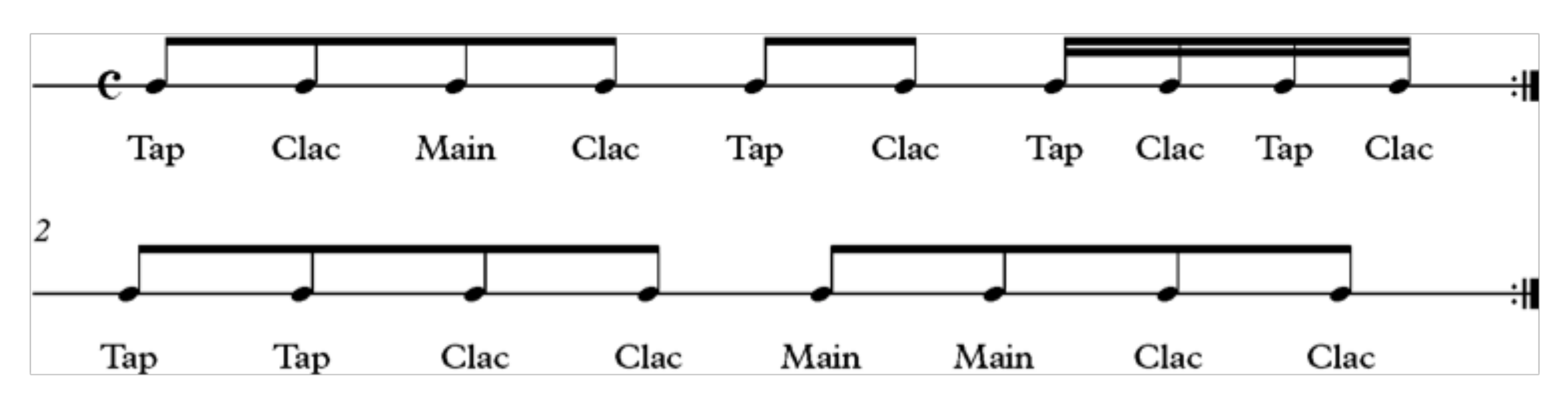
Ce su jet cons truit un sa cré é di

18 fice com me la lyre d'Am phion les murs de thèbes et hop et là et hop là là et hop et là et hop là là

Ce sujet de fugue peut donner lieu à un travail rythmique avec les élèves qui permet de ressentir la dynamique de la pièce. Soit le sujet rythmique de la fugue :



Ce sujet peut-être traité en percussion corporelle :



Trois formes de dynamiques sont instaurées par cette ouverture :

- La forme question /réponse : à la cellule 1 du sujet on peut répondre la cellule 2.
- La simultanéité de deux formules différentes : 1 peut être joué en même temps que 2.
- La circulation de cette formule : on fait alterner la cellule 1 avec la cellule 2 chacun son tour à l’intérieur du groupe.

Le style musical

L’ouverture permet de rentrer dans une oeuvre où Mozart juxtapose plusieurs styles : la musique populaire viennoise (le *Singspiel*) la plus simple, les accents nobles et grandioses de l’*opera seria*, les vocalises acrobatiques du Bel Canto italien (2) et même un choral luthérien dans le style de plus sévère. Le singspiel est une œuvre théâtrale parlée et chantée en allemand. L’œuvre de Mozart renonce aux récitatifs chantés. Elle introduit des passages parlés et comporte des numéros séparés. Cet air qui reprend un peu le sujet de la fugue sur un style bouffon peut-être chanté par les élèves.

Air de Papageno et Papagena

2. Comprendre ici Bel Canto dans le sens du beau chant, qui est une notion qui remonte aux origines de l’opéra à la période baroque. Cette notion fait référence à la manière de conduire la voix et à la beauté de cet exercice. Le style Bel Canto, au contraire, est utilisé par les spécialistes, à propos des œuvres de trois compositeurs italiens actifs dans les premières décennies du XIXe siècle: Rossini, Bellini et Donizetti. (Alain Perroux)

2

19

Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa ge no

Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa Pa ge na Bist du_
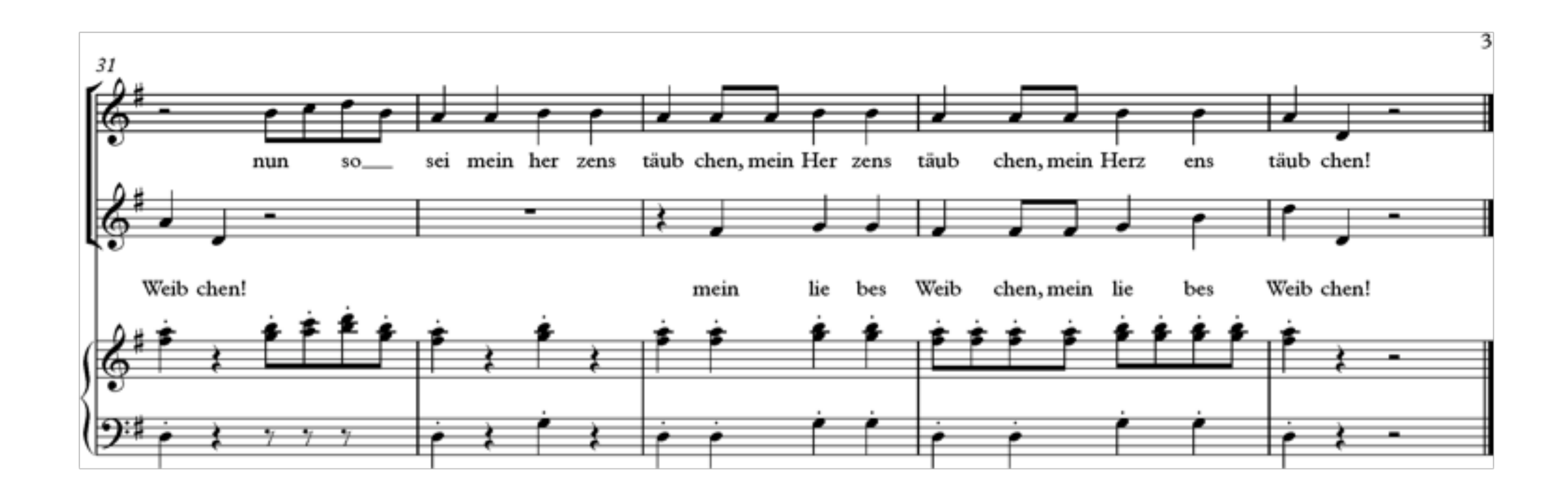
tr

3

26

Nun bin ich dir ganz ge ge ben?

mir nun ganz ge ge ben? nun so__ sei mein lie bes
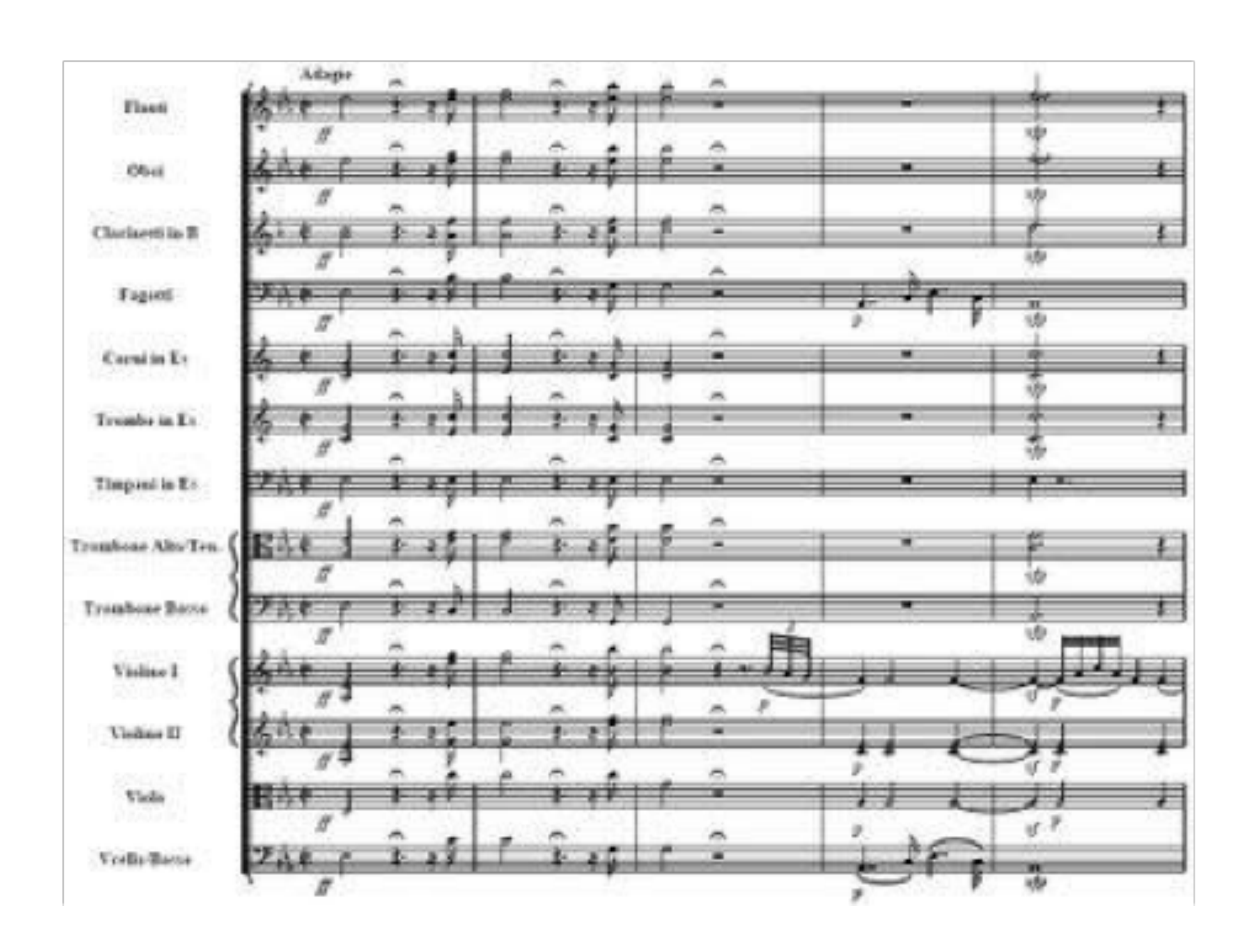


L'écriture musicale de Mozart

L'Ouverture

Il est toujours souhaitable de faire écouter l'ouverture d'un opéra avant d'entrer dans le vif du sujet, au-delà du rôle conventionnel attribué à cette partie musicale. C'est bien avec Gluck et Mozart que le rôle de cette page musicale a pris toute sa valeur de préparation dramatique. Pourtant, comme ici, l'ouverture est parfois le dernier élément auquel s'attache le compositeur.

Composée en dernier, à quelques jours de la création de l'opéra, l'ouverture de *La Flûte enchantée* introduit l'ensemble de l'opéra. Marquée du symbole maçonnique par ses trois accords initiaux et sa tonalité de *mi* bémol majeur (trois bémols à la clef), elle affirme son caractère solennel dès les premières mesures mettant en exergue l'ensemble du cérémonial qui va suivre. Sur le plan instrumental, le compositeur présente l'instrument magique en faisant entendre une mélodie de flûte traversière à découvert bien avant les autres instruments à vent. Le plan de l'ouverture peut se décomposer de la manière suivante :

- une introduction lente comprenant les trois accords puis des rythmes syncopés,
- une exposition de tempo allegro, qui est une fugue à quatre entrées,
- un retour de trois accords répétés joués par les instruments à vent dans le tempo adagio,
- un développement de style fugué dans le tempo allegro,
- une réexposition qui reprend le sujet de la fugue de l'exposition,
- une coda qui conclut l'ensemble



L'ensemble respecte donc le **schéma de la forme sonate classique (exposition, développement, réexposition)** dont l'écriture suit le principe de la fugue : cette architecture musicale en paliers pourrait être à l'image des épreuves successives vécues par les personnages tout au long de l'opéra.

Diversité des langages : une œuvre accomplie

Œuvre de maturité s'il en est, *La Flûte enchantée* présente toutes les facettes du langage musical et ne se contente pas de mettre en scène les artifices de l'opéra-comique. Nous vous renvoyons à l'article de Jean-Victor Hocquard « la diversité des langages » dans le n°101 de l'Avant-scène opéra cité dans les ressources documentaires à la fin de ce dossier.

Le finale de l'Acte II nous a semblé une excellente illustration de la maîtrise mozartienne des différentes écritures musicales qu'il sait admirablement associer aux diverses situations, dans cet opéra sans doute le plus accompli :

- **N°21-1 Trio des Enfants**

Féérie -Ensemble dramatique

- **N°21-2 suicide de Pamina (à 2')**

Ensemble dramatique

- **N°21-3 choral de Prêtres (à 6')**

Style hiératique sur contrepoint orchestral

- **N°21-4 rencontre entre Tamino et Pamina (à 11'10)**

Duo dramatique très épuré

- **N°21-5 les épreuves (à 14'35)**

Style hiératique

- **N°21-6 suicide de Papageno (à 18'35)**

Style de la farce

- **N°21-7 rencontre et duo Papageno-Papagena (à 24'11)**

Opera buffa

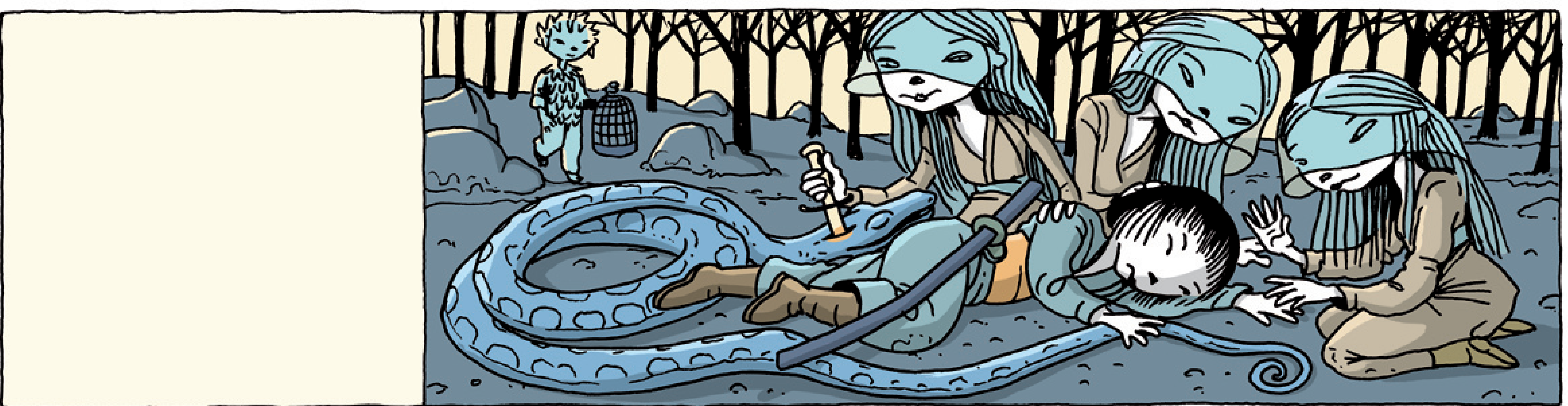
- **N°21-8 ensemble des forces du Mal (à 26'43)**

Dramatique

- **N°21-9 Victoire du Bien-Sarastro et chœur (à 28'40)**

Style solennel

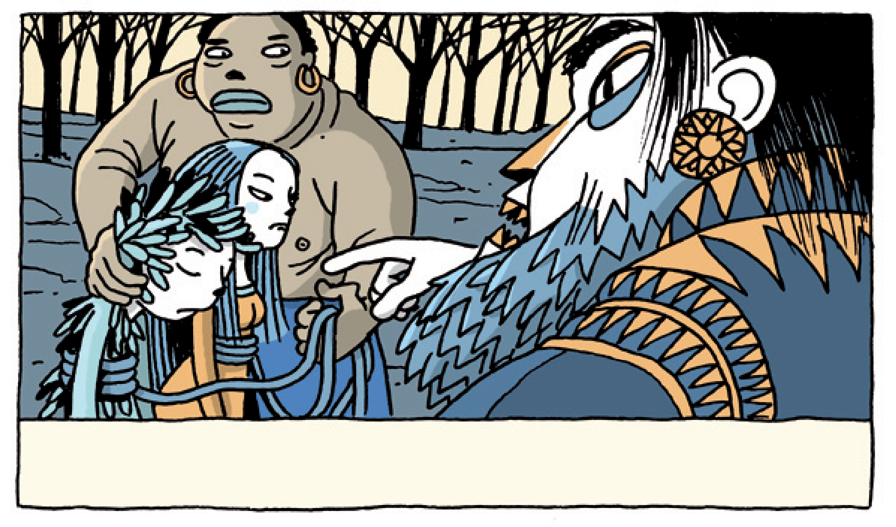

Pamina
Tamino
Papageno
Les 3 dames
La flûte enchantée
Sarastro
Les 3 enfants
Monostatos et la reine de la nuit





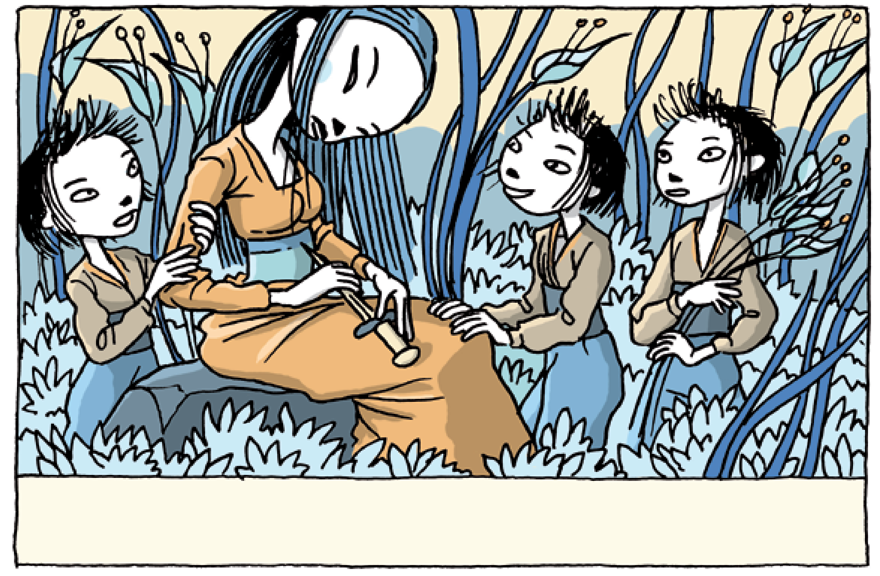


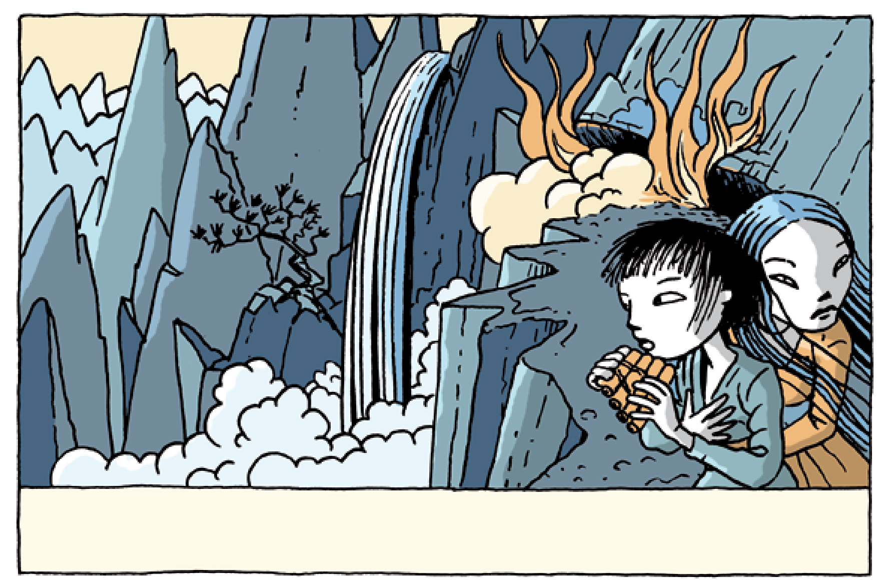


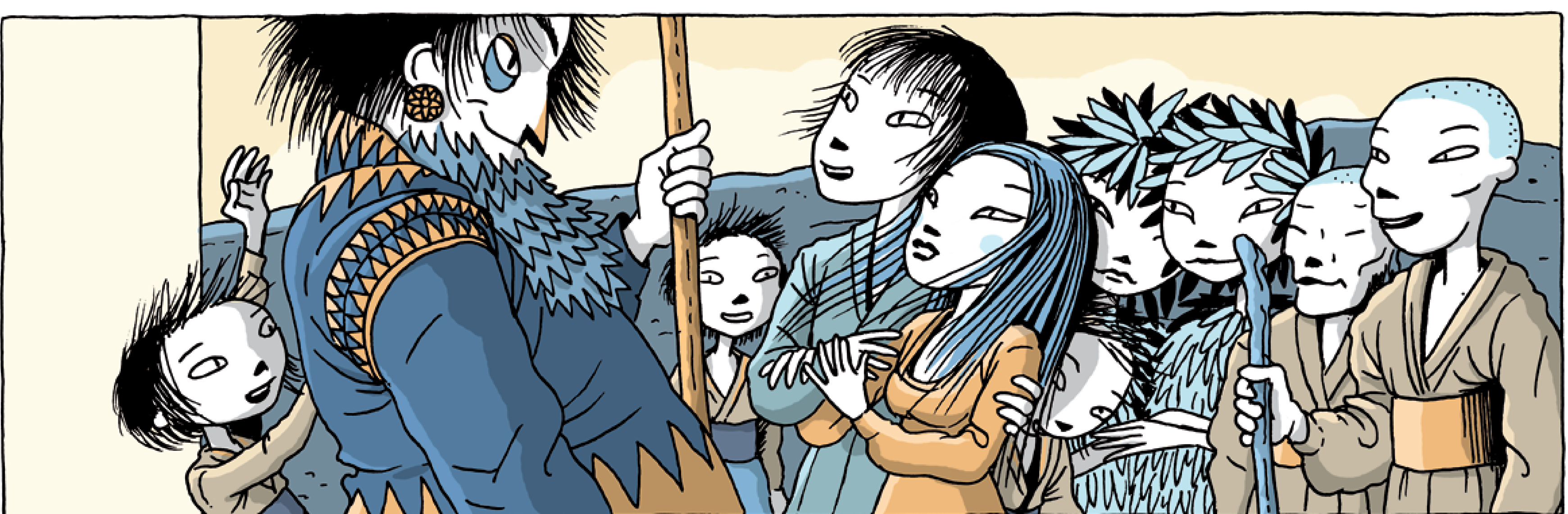












Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



Wolfgang Amadeus Mozart naît dans la principauté allemande de Salzbourg en 1756. Compositeur de la cour, son père Leopold se consacre avec passion et bienveillance à l'éducation de ses enfants. De même que sa sœur Nannerl, de quatre ans plus âgée, Wolfgang devient un prodige du clavecin. À l'âge de six ans (1762), il compose déjà ses premières œuvres (menuets KV.2, 4 et 5 ; allegro KV.3). Une tournée de concerts le mène en 1766 jusqu'à Londres. Mozart éblouit les têtes couronnées par son génie de l'improvisation et découvre la vie musicale européenne.
En 1767, il écrit ses premières œuvres lyriques : *La finta semplice*, *Bastien und Bastienne*.
En 1769, il devient maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg. Ce statut subalterne l'isole, malgré une intense activité créatrice dans les registres instrumental et sacré. De 1770 à 1773, il triomphe pourtant à Milan dans l'*opera seria* (*Mitrhidate roi du Pont*, *Ascanio in Alba* et *Lucio Silla*). En 1778, un séjour parisien est moins fructueux mais sa traversée de l'Allemagne lui fait prendre conscience de ses racines. Après le succès d'*Idoménée* à Munich en 1781, il démissionne de Salzbourg.
A Vienne, capitale impériale, il vit de leçons et de concerts. Malgré le succès de *L'Enlèvement au sérail* en 1782, seule son association avec le poète de cour Da Ponte lui donne accès au théâtre. *Les Noces de Figaro* puis *Don Giovanni* remportent un vif succès, surtout à Prague.
L'ancien prodige suit sa voie personnelle, il n'est plus à la mode. Sa situation financière se détériore. *Così fan tutte* quitte vite la scène, *La Clémence de Titus* n'éblouit pas la cour. En 1791, le triomphe de *La Flûte enchantée* dans un théâtre populaire réconforte Mozart, qui meurt d'épuisement sans avoir achevé son *Requiem*. Il est enterré dans la misère et l'anonymat.

Caractéristiques musicales des personnages (1)

Semblant répondre au double vœu de Mozart de composer à la fois un opéra populaire dans le style du conte de fées et un ouvrage philosophique pour initiés, les personnages portent des noms simples qui les associent à des niveaux sociaux. Les six personnages principaux forment trois couples, reflétant une certaine hiérarchie.

• Le couple suprême, le Bien et le Mal

Sarastro – basse

Représentant du pouvoir et défenseur du monde de la Lumière, il exerce un rôle de leader. Autoritaire, sa voix de basse profonde le conforte dans son statut souverain.
Ex : 1er air II- n°10 O (« Isis und Osiris ») CD1-19

La Reine de la Nuit – soprano colorature

Image de la mère négative que l'on assimile à la marâtre dans les contes de fées, elle est vengeresse et assoiffée par le contrôle qu'elle peut avoir sur les autres. Elle fait preuve d'une virtuosité vocale à la fois grave et puissante.
Ex : 1er air I- n°4 O zittre nicht, mein lieber Sohn CD1-8

• Le couple des élus, des humains éclairés

Tamino – ténor

C'est le modèle du prince par excellence, sans origine, ni identité. Innocent et courageux, il a une ligne de chant pure.
Ex: 1er air I- n°3 Dies Bildnis ist bezaubernd schön CD1-6

Pamina – soprano

Intègre et courageuse. Exprimant sans cesse de la tendresse, sa voix de soprano, légère et fraîche, peut exprimer le désarroi.
Ex : air II-n°17 Ach, ich fühl's CD2-14

• Le couple des âmes simples, proche de la nature

Papageno – baryton

Valet et bouffon, c'est une créature primaire, naturelle et spontanée. Compagnon de route de Tamino, il a l'âme d'un enfant et sème la joie de vivre. Sa vitalité s'exprime dans sa voix de baryton.
Ex : 1er air I-n°2 Der Vogelfänger bin ich ja CD1-4

Papagena – soprano

Pendant féminin de Papageno, ses traits se dévoilent au fil de la quête. Leur union permettra de peupler le monde à l'infini.

1. CD de référence: CD Teledec 22920427042716-2, avec Hans-Peter Blochwitz, Barbara Bonney, Matti Salmien, Edita Gruberova, Anton Scharinger et Reinhard Hagen. Choeur et Orchestre de Zurich dirigés par N. Harnoncourt, 1988

• Personnages isolés

Deux personnages sont isolés, l'un par sa traîtrise et son ralliement aux puissances du Mal, l'autre comme intercesseur entre la communauté et Sarastro.

Monostatos – ténor

Le gardien du Palais de Sarastro est un traître qui convoite Pamina. Il tente de duper son maître car la Reine de la Nuit lui a promis la main de sa fille.
Ex : air II-n°13 (« Alles fühlt der Liebe Freuden «) CD 2-6

L'Officiant – basse

Il introduit Pamino dans le Palais de Sarastro.

• Deux trios

Enfin, deux trios aux noms impersonnels remplissent la fonction de lien entre les deux mondes, l'un au service du Bien, l'autre du Mal et interviennent directement auprès des initiés, à des moments inespérés ou pour les sauver d'un danger ; ils appartiennent à l'univers du conte de fées.

Les trois Garçons – voix d'enfants

Les trois Dames – soprano/mezzo/alto

Singspiel et théâtre en musique

Lorsque l'on aborde aux rives de *La Flûte enchantée* en empruntant la voie musicale, c'est d'abord d'un sentiment d'évidence qu'il faudrait parler. Voici un opéra qui s'écoute avec une facilité désarmante. Et pas seulement parce qu'il comprend certains « tubes » que chacun a l'impression de connaître – les couplets riants de Papageno, les vocalises vengeresses de la Reine de la nuit ou encore le petit chœur des esclaves que bien des classes ont fredonné en cours d'allemand… Non, ce sentiment d'évidence doit venir de plus loin. De numéros musicaux qui s'intègrent à merveille entre les passages dialogués de ce *Singspiel*, équivalent germanique de l'opéra-comique français ; d'une architecture d'autant plus savante qu'elle se dissimule sous un apparent fouilli ; et enfin de ce je-ne-sais-quoi qui n'appartient qu'à Mozart. Tentons d'analyser ces particularités qui créent l'enchantement de la *Flûte*.

A la première écoute, on est d'abord frappé par l'« apparent fouilli » évoqué plus haut. De fait, *La Flûte enchantée* peut être considérée comme une « œuvre-somme » où Mozart déploie un éventail de styles et de formes plus large que jamais. On sera d'autant plus enclin à voir dans cet ouvrage une sorte d'« inventaire » ou de « testament » qu'il s'agit précisément d'un des derniers travaux du compositeur, lequel devait mourir deux mois après sa création. En vérité, il y a des raisons historiques et esthétiques à la dimension hétéroclite de *La Flûte enchantée*. C'est d'abord une question de forme. Le *Singspiel* (littéralement : « jeu chanté »), genre créé au XVIIIe siècle sur le modèle de l'opéra-comique français, est bâti, comme ce dernier, sur une hétérogénéité essentielle. Descendant des spectacles de la Foire parisienne, l'opéra-comique se présentait au départ comme une pièce parlée, entrecoupée de couplets et d'ariettes. Loin, très loin de la tragédie lyrique engendrée par Lully ou du *dramma per musica* qui règnait sur les cours européennes (deux formes « nobles » entièrement mises en musique), l'opéra-comique juxtaposait le parlé au chanté et il accueillait en son sein des formes musicales d'obédience populaire. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans les *Singspiele* féériques qu'Emmanuel Schikaneder programmait dans son Theater auf der Wieden. On se gardera toutefois de croire qu'un compositeur était plus libre lorsqu'il composait pour un théâtre des faubourgs que lorsqu'il écrivait sur commande de la Cour : chaque genre a ses codes, chaque forme a ses contraintes. En l'occurrence, ces *Singspiele* programmés par un entrepreneur indépendant dans un théâtre privé devaient impérativement séduire un large public. Comme les comédies musicales américaines du XXe siècle, *La Flûte enchantée* a été produite par un théâtre privé et devait donc être « rentable ». Le tour de force de Mozart consiste à n'avoir jamais versé dans la facilité démagogique pour autant.

Même s'il y a loin des opéra-comiques français du début du XVIIIe siècle au dernier opéra de Mozart, qui marque la fin du siècle des Lumières, *La Flûte enchantée* garde le souvenir de cette hétérogénéïté fondamentale. Stylistiquement, on ne pourrait imaginer partition plus éclatée. Aux côtés des chansons strophiques de Papageno, qui relèvent du théâtre populaire viennois comme le personnage lui-même (créé par le librettiste et chef de troupe Schikaneder), les Dames de la Reine de la nuit donnent l'occasion à Mozart de renouer avec les « ensembles d'action » hérités de l'*opera buffa* italien – tradition qui nourrit aussi deux finales d'acte extrêmement développés, où les tableaux les plus contrastés se succèdent sans être interrompus par des scènes parlées. De même, au calme et à la profondeur de l'air strophique de Sarastro, les deux airs virtuoses et stratosphériques de la Reine opposent leur forme non-périodique, qui reprend des structures propres à l'opéra « noble » (récitatif, air en deux parties – la première lente, la deuxième rapide). Et puis citons pêle-mêle une ouverture orchestrale développée dans les règles de l'art (elle n'a rien à envier à celle de *Don Giovanni*, de forme comparable), des récitatifs accompagnés emprunts de gravité (la scène saisissante au cours de laquelle Tamino rencontre l'Orateur), de courtes transitions orchestrales (la douce marche des prêtres, le passage à travers les épreuves au son de la flûte enchantée), des airs sensibles (celui de Tamino), des airs tragiques (celui de Pamina), de simples chansons en forme de *perpetuum mobile* (le petit chœur des esclaves déjà évoqué) et même un choral sévère qui ne déparerait pas une passion protestante (le duo des Hommes armés). Un tel brassage de formes et de tons était courant dans les *Singspiele*, et plus spécifiquement dans les féeries que le Theater auf der Wieden proposait à son public. Comme était courante la citation ironique : juste avant le suicide manqué de Papageno, Mozart fait entendre une inflexion ostensiblement empruntée à un opéra de Salieri créé quelques mois plus tôt à

l'Opéra de la Cour de Vienne, *La Grotta di Trofonio*. Il le fait dans un but ironique dont il savait que son public aurait conscience : le personnage de l'opéra de Salieri dit, sur cette musique, préférer les amants joyeux aux hommes sinistres – on perçoit bien la moquerie adressée à ce moment-là à Papageno. Mais une remarque s'impose immédiatement lorsque l'on compare *La Flûte enchantée* aux autres « contes lyriques » du théâtre de Schikaneder qui l'ont précédé de quelques mois, ouvrages redécouverts récemment comme *Der Stein der Weisen* (*La Pierre philosophale*) ou *Der wohltätige Derwisch*. Les partitions de ces spectacles se présentaient comme un patchwork auquel plusieurs artistes collaboraient (il s'agissait souvent des chanteurs-comédiens eux-mêmes, voir à ce propos l'article de Mathilde Reichler). Mozart en personne a fourni quelques numéros musicaux aux deux titres cités plus haut. Cela explique en partie leur éclectisme. Or, si *La Flûte* retrouve leur foisonnement de musiques et d'épisodes merveilleux, ce dernier ouvrage impose simultanément une richesse renouvelée et une cohérence inédite. On s'en étonne à peine : un seul compositeur a œuvré en l'occurrence, Mozart qui, dès son adolescence, s'est frotté aux particularités dramaturgiques des différentes formes lyriques de son temps. Or il a eu toujours plus tendance à les rassembler ces formes dans une sorte de synthèse dont témoignent les opéras de la maturité, comme la trilogie écrite en collaboration avec Lorenzo Da Ponte (*Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) ou *La Clémence de Titus* : dans ces ouvrages, la distinction entre *opera seria* (sérieux, héroïque) et *opera buffa* (bouffon, bourgeois) tend à s'estomper, tant dans la tonalité tragi-comique de l'ensemble que dans les formes elles-mêmes.

C'est dans cet esprit de synthèse que Mozart a abordé la pièce de Schikaneder. D'où les emprunts au style *seria* pour la Reine de la Nuit, au style *buffa* pour les ensembles et les finales, au théâtre populaire viennois pour les chansons strophiques ou à la musique liturgique pour les scènes de prêtres ou d'épreuves. On s'aperçoit ici que, comme tous les grands compositeurs d'opéra, Amadeus met constamment les formes et le langage au service d'un projet dramaturgique, d'une idée théâtrale, d'un impératif expressif.

C'est pour cette même raison qu'il tisse des liens subtils entre les numéros apparamment disparates de sa partition – technique peu commune dans les opéras de cette fin de XVIIIe siècle (et qui reste rare au début du siècle suivant). Mozart l'avait déjà expérimenté dans *Don Giovanni* et, plus encore, dans *Così fan tutte* : la citation d'une phrase empruntée à ses propres *Noces de Figaro* dans l'ouverture, le retour de certaines musiques du premier acte dans le finale du deuxième, comme pour récapituler l'histoire en démontant ses mécanismes. Tous ces liens structurels tressés entre les numéros musicaux de la partition sont autant de moyens de consolider son architecture et de lui donner un sens dramaturgique.

Il n'en va pas autrement dans *La Flûte enchantée*, ouvrage où cette technique « architecturale » est adroitement employée. Cela commence dès les premières mesures. Les trois accords qui servent de « portique d'entrée » à l'ouverture orchestrale se conforment à une tradition (on se souviendra que les ouvertures de *Don Giovanni* et de *Così* commencent elles aussi par de tels accords péremptoires). Or ces accords réapparaissent au deuxième acte, pendant la réunion de Sarastro et de ses prêtres, comme une musique intégrée dans la fiction, sorte de ponctuation rituelle de la séance secrète (notons que ces accords vont toujours par trois, allusion à la symbolique franc-maçonnique). Il y a plusieurs signaux musicaux de ce type qui parcourent *La Flûte enchantée* et lui assurent une cohérence musicale. Que l'on pense seulement à l'appel de Papageno, avec ses cinq notes de flûte de pan caractéristiques, dont l'aspect primitif s'oppose aux mélodies plus élaborées que Tamino tire de sa propre flûte – cet appel ne cesse de résonner comme une sorte d'emblème du personnage, y compris avant son suicide manqué. Mais il y a d'autres rappels moins évidents. A-t-on bien remarqué, par exemple, que la sombre introduction orchestrale au choral des Hommes armés est le négatif en *do* mineur du chœur de louange qui clôt l'ouvrage sur un solaire *mi* bémol majeur (tonalité relative de *do* mineur, donc fortement liée à cette dernière) ? Ce clair-obscur entre mode majeur et mineur est un procédé pré-romantique que l'on retrouvera chez Schubert puis chez Berlioz. Autre coïncidence qui n'en est certainement pas une : la phrase enchanteresse que Pamina adresse à Tamino juste avant d'affronter les épreuves du feu et de l'eau («Tamino mein !») fait écho à l'air du portrait que le prince chantait au premier acte («Dies Bildnis ist bezaubernd schön !») : même saut de sixte ascendante suivi d'une douce descente par degrés conjoints dans un même climat de sensualité amoureuse. Au désir naissant de l'amoureux solitaire répond l'accomplissement dans la tendresse du couple.

D'ailleurs Tamino reprend l'inflexion de Pamina et la mène à son terme cadentiel, image musicale de la situation théâtrale. On n'oubliera pas de rappeler l'importance que Mozart accorde à la succession des tonalités dans ses œuvres, laquelle lui permet de construire l'évolution de son drame par des moyens musicaux et de faire le lien entre les actes (ainsi, l'air douloureux de Pamina retrouve-t-il la tonalité et même certaines inflexions de la partie lente du premier air de sa royale mère).

Et puis il y a ce mystérieux « je-ne-sais-quoi » qui n'appartient qu'à Mozart et qui émane d'une apparente simplicité. La fameuse phrase de Pamina déjà évoquée, par exemple, est comme une émouvante trouée de lumière dans la sombre scène des épreuves. La ligne vocale en degrés conjoints s'y montre d'une simplicité confondante, mais c'est son environnement harmonique et l'impression faite par l'enchaînement de tonalités minutieusement choisies qui provoque l'effet miraculeux. On pourrait multiplier les exemples, parler du si théâtral « crêpage de chignon » des Trois Dames, de l'excitation frémissante de l'air de Monostatos, de la délicate sérénade pour bois solistes qui s'étire avec une tendresse infinie sur des pizzicati de cordes à la fin du quintette du premier acte… Et l'on constaterait encore une fois que les procédés mozartiens sont limpides, quand leurs effets demeurent insondables.

Enfin on ne manquera pas de noter que les personnages ne sont pas enfermés dans un emploi, donc dans un style. Tamino peut ainsi se rallier au style *buffa*, du quintette peu de temps après avoir chanté l'exaltation amoureuse dans un style des plus sensibles. De même, après avoir fredonné des airs strophiques et joyeux, Papageno se trouve entraîné dans une forme non-périodique au moment de sa tentative de suicide, qui le conduit finalement à murmurer une chanson déchirante de simplicité et de détresse (« Gute Nacht, du falsche Welt ! », littéralement « bonne nuit, monde faux! »). C'est comme si Mozart considérait qu'au-delà des formes de son temps, au-delà des conventions théâtrales et de la séparation des genres, les opéras étaient comme les êtres humains : changeants et imprévisibles, drôles et pathétiques, non pas définis par leur statut social, mais par leur nature d'êtres humains qui en fait tous des frères. Et l'on se souvient de cette fameuse réplique de *La Flûte enchantée*, qui vaut comme mot d'ordre : « Il est prince. – Bien plus : il est humain ». De même pourrait-on dire du dernier opéra de Mozart : « c'est un *Singspiel*. – Bien plus : c'est du théâtre en musique. »

Enjeux de *La Flûte enchantée*

La Flûte enchantée peut être interprétée à plusieurs niveaux. On peut la raconter à des enfants, comme l'a fait Ingmar Bergman dans son film réalisé en 1975 ; on peut aussi en donner des interprétations très savantes et spécialisées, comme J. Chailley dans *La Flûte enchantée*, opéra maçonnique (1968, 1991) et se perdre dans d'innombrables et parfois vives discussions. Mais ces interprétations sont-elles si contradictoires ?

Un conte merveilleux

Par sa source (le conte de Wieland intitulé *Lulu ou la flûte enchantée*) l'opéra de Mozart est un conte merveilleux qui s'inscrit parfaitement dans la série des opéras féeriques à machines, représentés au théâtre de Schikaneder dans les faubourgs de Vienne devant un public essentiellement populaire. Le livret en présente les caractéristiques essentielles.

La structure de l'intrigue et le système des personnages

Le héros, jeune prince oriental, est un sujet en quête de l'amour. Il rencontre dans cette quête des adjuvants et des opposants : il lui faudra un temps pour déterminer le rôle véridique de certains. La Reine de la Nuit et les trois Dames, d'abord adjuvantes apparentes, se révèleront être des ennemies. A l'inverse, Sarastro se métamorphosera de tyran ayant enlevé l'objet de l'amour de Tamino en adjuvant majeur. D'autres rôles sont fixés une fois pour toutes : Monostatos est le méchant gardien qui menace de sa violence la pauvre captive, Pamina, confiée à ses soins ; les trois enfants jouent d'un bout à l'autre leur rôle de guides et de sauveurs. Le couple héroïque (Tamino/Pamina) est doublé d'un couple comique (Papageno/Papagena). Le héros traverse avec succès des épreuves où échoue son double farcesque, comme celle du silence. Le chiffre « trois », si fréquent dans les contes, se retrouve dans le livret, par exemple avec les trois Dames et les trois Garçons. La situation initiale de manque s'inverse à la fin : Tamino, d'abord dépourvu de tout (il possède un arc sans flèches), a trouvé l'amour, le savoir, le pouvoir et la sagesse.

Le merveilleux

Toute l'histoire baigne dans le merveilleux.

Il en est ainsi de l'espace/temps. Tamino, prince oriental revêtu d'un splendide habit de chasse japonais, se retrouve égaré en un pays indéterminé de rochers, d'arbres et de montagnes (le Royaume de la Reine de la Nuit) avant de gagner le Royaume de Sarastro, où la référence égyptienne (temples, pyramides, palmiers) confirme la touche exotique et fantaisiste. Nous sommes dans un temps tout aussi indéterminé.

Les personnages appartiennent à l'univers merveilleux : jeunes prince et princesse, Reine de la Nuit, Oiseleur emplumé, méchant gardien noir, vieille femme laide se métamorphosant en magnifique jeune fille, grands prêtres impressionnants…

Les objets magiques jouent un rôle essentiel : à commencer par la flûte enchantée dont les trois Dames affirment qu'elle convertit la souffrance en joie et accroît le bonheur des hommes et dont Pamina révèlera l'origine merveilleuse. Ses pouvoirs ne se démentiront pas dans toute l'œuvre : elle attire la personne aimée, enchante les animaux sauvages, rend les fauves inoffensifs et fait traverser sain et sauf l'espace de l'eau et du feu. De même le *Glockenspiel* de Papageno fait entrer Monostatos dans une danse incontrôlable et fait deux fois apparaître Papagena. Le portrait de Pamina, lui, enchante immédiatement Tamino.

On peut y ajouter les machines et leurs effets extraordinaires : la machine volante des trois Garçons, la montagne qui s'entrouvre et « la scène qui se transforme en une salle somptueuse » lors de la première apparition de la Reine de la Nuit, la trappe dont elle surgit, dans un fracas de tonnerre pour sa deuxième apparition, la table garnie sortant de terre, les éclairs du *finale*…

Et enfin les animaux qui peuplent cet univers : le serpent ou dragon qui poursuit Tamino au début, les oiseaux de Papageno, les lions qui tirent le char de Sarastro, les animaux sauvages qu'apaise la flûte.

L'itinéraire initiatique

Comme les héros de contes merveilleux, Tamino effectue un voyage initiatique qui le transforme totalement en lui permettant d'accomplir pleinement ses potentialités d'être humain : « Sois un homme » dit le livret. Le jeune homme venu d'ailleurs, dépourvu et faible (il s'évanouit symboliquement) traverse des lieux souvent clos, où il subit des épreuves (le silence, la séparation, l'eau et le feu) avant de connaître l'épanouissement final : il se marie, est prêt à exercer le pouvoir, et a acquis un ensemble de valeurs qui font de lui effectivement « un homme » dans toute sa dignité. Dans cet itinéraire, Pamina n'est pas seulement l'objet de la quête amoureuse mais joue aussi le rôle de guide dans la dernière épreuve.

Papageno, par son échec dans l'itinéraire initiatique, rehausse la réussite de Tamino. Mais son échec ne le condamne pas : il se marie lui aussi et mènera une vie de bonheur simple, avec sa Papagena et les nombreux petits Papageno et Papagena envisagés par le couple.

Dans les deux cas, la plénitude arrive après le manque.

La dimension psychanalytique

Le conte merveilleux est sous-tendu, comme l'a montré la psychanalyse, par des images fantasmatiques parfois redoutables. C'est un conte qui n'est pas que pour les enfants !

Tous les personnages ont une part de mystère et d'étrangeté qui complexifie et subvertit le manichéisme apparent du Bien et du Mal, des Lumières et des Ténèbres, qui semble régir le conte.

Ainsi, la « Reine flamboyante », la « Déesse de la Nuit », loin d'être la mère affligée de l'enlèvement de sa fille qu'elle prétend être au début, incarne l'image de la « mère mauvaise » : avide de toute puissance, elle sacrifie sa fille à ce désir et lui remet le poignard pour assassiner Sarastro. A la fin de son air du suicide Pamina chante : « Mère, tu es cause de ma peine/ Et ta malédiction me poursuit. »

De même l'image de Sarastro, tyran éclairé, est quelque peu effrayante : sa toute puissance, les contradictions parfois entre ses actes et ses dires (il a fait enlever Pamina ; il répudie la haine et la vengeance mais engloutit la Reine de la Nuit et ses Dames dans l'abîme), la possession d'esclaves, son recours à la violence dans le châtiment de Monostatos, à qui il a bien légèrement confié sa captive, montre que le Bien a sa part d'ombre. Monostatos de son côté apparaît comme une incarnation de la perfidie et des désirs obscurs.

Tamino, à l'origine mystérieuse, affronte certes courageusement les épreuves mais se montre bien soumis à Sarastro. Dans leurs rapports peuvent se lire les problèmes de la relation entre le Père et le Fils, éventuellement le problème de la succession. Sa relation avec Pamina pose le problème de l'égalité du masculin et du féminin, présente également dans l'opposition de la Reine de la Nuit et de Sarastro.

Papageno, venu de nulle part, porte les fantasmes de l'homme naturel, de l'énergie vitale élémentaire avec tous ses appétits et son immédiateté, dans son opposition avec la culture (la maîtrise des instincts, l'initiation).

Un opéra maçonnique

Le symbolisme maçonnique

Il est indéniable que le livret contient des éléments maçonniques facilement identifiables, qui obligent à ne pas le considérer comme un conte ordinaire. Mozart était un initié depuis 1784, comme l'était Schikaneder lui-même, et le livret a exploité les références maçonniques du célèbre roman *Sethos de l'Abbé Terrasson* (1731).

Le royaume de Sarastro avec ses prêtres, son orateur, ses trois temples (Sagesse, Raison, Nature), son rituel égyptien (« Ô Isis et Osiris ! »), initié par Cagliostro, constitue à l'évidence un univers maçonnique. Ce que confirme l'importance du chiffre trois, à valeur symbolique dans la Maçonnerie (les trois temples, les trois accords qui interviennent trois fois dans l'œuvre, le mi bémol qui ouvre la *Flûte*, avec ses trois bémols, les trois Dames, les trois enfants etc.).

C'est à cet univers qu'est initié Tamino, selon un rituel d'épreuves semblable à celui subi pour entrer dans une loge maçonnique : le silence et l'épreuve de l'eau et du feu. De profane qu'il était au début il devient un initié, après être symboliquement mort à l'être qu'il était lors de son évanouissement. Il passe ainsi de la nuit à la lumière ; le premier acte constitue la préparation du profane, et une fois ses erreurs dissipées, l'admission à l'initiation, le second son initiation rituelle avec ses différentes épreuves.

Tamino accède ainsi aux valeurs qui fondent la Franc-Maçonnerie : raison, vertu, sagesse, paix, fraternité. Son itinéraire amoureux s'inscrit dans ce cadre. L'opposition du masculin et du féminin, symbolisé par l'affrontement entre Sarastro et la Reine de la Nuit, est dépassé par l'avènement du couple idéal formé par Tamino et Pamina . Celle-ci, sans avoir connu une véritable initiation, accède à un statut de quasi égalité avec l'homme, qu'elle a guidé, conduite par l'amour, lors de ses dernières épreuves. Elle est revêtue, dans l'apothéose finale, des mêmes vêtements sacerdotaux que Tamino. L'itinéraire de Pamina illustre ainsi l'évolution de la Franc-Maçonnerie, de la misogynie présente dans certains propos du livret à la reconnaissance de la place de la femme. La tolérance complète ainsi l'idéal maçonnique. Les Lumières triomphent des Ténèbres et l'harmonie remplace le conflit.

Un cryptage maçonnique ?

Certains critiques, en particulier J. Chailley, vont plus loin dans l'interprétation en voyant dans l'œuvre un cryptage maçonnique que seuls des initiés pourraient déchiffrer. J. Chailley se livre a une entreprise de déchiffrement systématique qui s'attache à chaque phrase et même à chaque mot pour voir dans *La Flûte* une « apologie convaincue » de la Franc-Maçonnerie. Brigitte et Jean Massin y voient de même un « oratorio maçonnique ».

J. Chailley s'attache par exemple à une analyse musicale de l'ouverture où il entend l'annonce d'une « opposition entre le royaume de l'obscurité et de l'ignorance d'une part (le nombre 5 des femmes) et celui de la connaissance des hommes (le nombre 3 des hommes) ». Il interprète symboliquement les personnages : Sarastro et la Reine représentent le Soleil et la Lune, Tamino et Pamina le Feu et l'Eau, Papageno et Monostatos, l'Air et la Terre. Les trois Dames représentent la Maçonnerie féminine, les « loges d'adoption », qui ne permettent pas d'accéder à la connaissance intégrale. Si elles tuent le serpent qui menace Tamino, les Dames se comportent avec lui de façon légère et frivole et tombent dans le bavardage. Il faudra les souffrances et les épreuves de Pamina, qui la conduisent au bord du suicide, pour réhabiliter la femme afin qu'elle parvienne à former avec Tamino le couple idéal. Alors que deux épreuves seulement sont directement représentées dans l'œuvre, celle de l'eau et du feu, J. Chailley y déchiffre les deux précédentes : celle de la Terre (Tamino face aux trois Dames) et de l'Air (« Tamino doit résister aux tentations de la table et leur préfère son instrument à vent, symbole de l'esprit »). Pamina subit selon lui les mêmes épreuves, ce qui permet l'apothéose finale du couple. Le moindre détail est interprété symboliquement : les roses représentent l'initiation féminine, midi représente l'heure où l'initiation peut commencer, etc.

Discussion critique

Le systématisme de cette interprétation maçonnique a été violemment critiqué, entre autres par R. Stricker, J-V Hocqard ou D. Elouard.

Elle pose tout d'abord un problème de réception. *La Flûte* a été écrite pour le public populaire qui fréquentait le théâtre de Schikaneder. La Franc-Maçonnerie ne représentait pour lui qu'un décor exotique et fantaisiste. Il est difficile de penser que Mozart et son librettiste aient pu composer un ouvrage incompréhensible pour ce public qui voulait surtout se divertir. Voir dans *La Flûte* une œuvre ésotérique apparaît donc sans doute comme un contre-sens. Que dire de ceux qui ont prétendu voir dans cet opéra la révélation de secrets qui auraient conduit à faire assassiner Mozart ?

Le systématisme qui fonde l'interprétation paraît souvent conduire à des affirmations peu convaincantes. L'utilisation des chiffres dans le commentaire musical paraît très hasardeuse, en dehors peut-être du trois. On a déjà évoqué le cinq de Chailley, d'autres ont évoqué le trente comme « le degré de la vengeance » ou le trente-trois comme « l'ordre naissant du chaos » (Landon). L'assimilation systématique des personnages à un des quatre éléments, l'interprétation des deux premières épreuves non représentées, le parallélisme établi entre l'initiation de Pamina, qui se déroulerait en partie à son insu, et celle de Tamino (hormis peut-être le même évanouissement initial), l'assimilation des trois Dames à des initiées féminines et bien d'autres explications peinent à convaincre. De même pour les interprétations de l'opéra comme une œuvre à clés : la Reine de la Nuit serait l'Impératrice Marie-Thérèse, Tamino l'Empereur Joseph II, Sarastro le Maître de Loge maçonnique Ignaz Von Born…

La lecture maçonnique exclusive se heurte enfin à l'importance de la dimension farcesque et comique de l'opéra, qui semble subvertir le message sérieux que l'on veut faire porter à l'œuvre. Sauf à l'interpréter comme masque et diversion, divertissement passager. Ou encore à faire de l'importance accordée au couple comique Papageno / Papagena, inapte à l'initiation, un signe de la tolérance maçonnique.

Que conclure ?

Il est difficile de faire de *La Flûte enchantée* un pur conte qui utiliserait des éléments maçonniques dans une fonction décorative, exotique et dans une visée fantaisiste, même si ce fut sans doute la réception initiale.

Il est tout aussi difficile d'en faire une œuvre exclusivement et systématiquement maçonnique, au sens caché, dans ses moindres détails, que ne comprendrait qu'un public d'initiés et qui nécessiterait de fastidieuses explications.

C'est un conte (fantaisie, féerie, merveilleux) dont la portée maçonnique est indéniable, à condition de la relativiser, de ne pas en faire un message ésotérique et de ne pas sacrifier le mélange des genres (sérieux et comique). Une image positive, humaniste de la Franc-Maçonnerie est donnée (défense, apologie ?) à une époque où elle est menacée à Vienne (les Loges fermeront en 1794).

On conçoit aisément dans ces conditions la diversité des mises en scène possibles et les difficultés pour rendre accessible un tel univers à des spectateurs d'aujourd'hui.

Bibliographie sommaire

[collectif], *La Flûte enchantée*, n° 1, n° 101 et n° 196 (nouvelles éditions) de L'Avant-Scène Opéra, Paris, 1977, 1993 et 2000.

Hocquart Jean-Victor, *Mozart*, Solfèges/Seuil, 1994

Kunze, Stefan, *Mozarts Opern*, Reclam, Stuttgart, 1984

Massin, Jean et Brigitte, *Mozart*, Fayard, Paris, 1970

Michot, Pierre, *Mozart opéras, mode d'emploi*, Premières Loges, Paris, 2006

Mozart Wolfgang Amadeus, *Lettres des jours ordinaires*, traduction Bernard Lortholary, Fayard, 2005

Robbins-Landon, H.C., Dictionnaire *Mozart*, Lattès, Paris, 1991

Robbins-Landon, H.C., 1791, *La dernière année de Mozart*, Fayard, Paris, 2005

Stricker, Rémy, *Mozart et ses opéras : fiction et vérité*, Gallimard, Paris, 1987

Les sources littéraires de *La Flûte enchantée*

En l'absence d'une traduction française des contes de fées publiés par Christoph Martin Wieland entre 1786 et 1789 dans un recueil intitulé *Dschinnistan* («le pays des Djinns»), et où figure le récit *Lulu oder die Zauberflöte*, on se (re) plongera avec profit dans l'univers du conte allemand, où figurent un certain nombre d'ingrédients de *La Flûte enchantée* (initiation d'un prince innocent ou d'une jeune princesse, objets magiques, forces antagonistes, méchantes reines, etc.), avec : Grimm, *Contes*, Folio Gallimard, 1997.

Discographie sommaire

(Les titulaires des rôles sont indiqués dans l'ordre suivant : Tamino, Pamina, Papageno, la Reine de la Nuit, Sarastro.)

Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée*, avec Anton Dermota, Irmgard Seefried, Erich Kunz, Wilma Lipp, Ludwig Weber, chœur du Singverein de Vienne, Orchestre Philharmonique de Vienne, direction Herbert von Karajan, 2 CD EMI, 1950.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée*, avec Fritz Wunderlich, Evely Lear, Dietrich Fischer-Dieskau, Roberta Peters, Franz Crass, RIAS de Berlin, Orchestre Philharmonique de Berlin, direction Karl Böhm, 2 CD Deutsche Grammophon, 1962.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée*, avec Eric Tappy, Ileana Cotrubas, Christian Boesch, Zdislawa Donat, Martti Talvela, chœur de l'Opéra de Vienne, Orchestre Philharmonique de Vienne, direction James Levine, 3 CD RCA, 1980.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée*, avec Hans Peter Blochwitz, Barbara Bonney, Anton Scharinger, Edita Gruberova, Matti Salminen, chœur et orchestre de l'Opéra de Zurich, 2 CD Teldec, 1987.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée*, avec Francisco Araiza, Kiri Te Kanawa, Olaf Bär, Cheryl Studer, Samuel Ramey, Ambrosian Chorus, Academy of Saint Martin in the Fields, direction Neville Marriner, 2 CD Philips, 1989.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée*, avec Kurt Streit, Barbara Bonney, Gilles Cachemaille, Sumi Jo, Kristin Sigmundsson, chœur et orchestre de l'Opéra de royal de Drottningholm, 3 CD Decca, 1992.

Et pourquoi pas également :

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Musique maçonnique de Mozart*, avec les Chœurs du Festival d'Edimbourg et le London Symphony Orchestra, direction Istvan Kertess Decca, Les 100 Classiques, 2002.

Vidéographie sommaire

(Les titulaires des rôles sont indiqués dans l'ordre suivant : Tamino, Pamina, Papageno, la Reine de la Nuit, Sarastro)

Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée*, avec Peter Schreier, Ileana Cotrubas, Christian Boesch, Edita Gruberova, Martti Talvela, chœur de l'Opéra de Vienne et Orchestre Philharmonique de Vienne, direction James Levine, mise en scène Jean-Pierre Ponnelle, 2 DVD TDK, filmé au Festival de Salzbourg, 1982.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée*, avec Will Hartmann, Dorothea Röschmann, Simon Keelyside, Diana Damrau, Franz-Josef Selig, chœur et orchestre du Royal Opera House of Covent Garden, direction Colin Davis, mise en scène David McVicar, 1 DVD Opus Arte, filmé au Royal Opera House of Covent Garden, 2003.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *La Flûte enchantée*, avec Josef Köstlinger, Irma Urrila, Hakan Hagegard, Birgit Nordin, Ulrik Cold, chœur et orchestre de la Radio suiédoise, direction Eric Ericson, réalisation Ingmar Bergman, 2 DVD GCTHV, film réalisé en 1974.

Ressources en ligne

- **Opéra on line**

http://www.opera-online.com/items/works/die-zauberflote-mozart-schikaneder-1791

- **Cité de la musique de Paris – Médiathèque**

Nombreux dossiers pédagogiques des concerts éducatifs sur Moazrt et son œuvre :

La Flûte enchantée :

http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/CMDP/CMDP000001700/08.htm



DOSSIER **2014**
PÉDAGOGIQUE